MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

FILOZÓFIAI ÍRÓK TÁRA

ÚJ FOLYAM

SZERKESZTI

FOGARASI BÉLA, LUKÁCS GYÖRGY, MÁTRAI LÁSZLÓ

XII. KÖTET

HEGEL
ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

SZERKESZTETTE

LUKÁCS GYÖRGY

AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST •

1956

HEGEL

ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

HARMADIK KÖTET

FORDÍTOTTA
SZEMERE SAMU

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

1956

Ez a mű a Magyar Népköztársaság
és a Román Népköztársaság között létrejött
közös könyvkiadási egyezmény keretében készült

Lektorálta
SZIGETI JÓZSEF

© Akadémiai Kiadó, 1956

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
A szerkesztésért felelős: Tímár Ilona Műszaki felelős: Fülöp Antal
A kézirat nyomdába érkezett: 1955. XII. 22. Példányszám: 1300 Ivterjedelem: 26 (A/5) ív

Szegedi Nyomda Vállalat, 56-6315 Felelős vezető: Vincze György

TARTALOM

Harmadik rész.
Az egyes művészetek rendszere
(Folytatás)

HARMADIK SZAKASZ
A romantikus művészetek

Bevezetés és felosztás 9

Első fejezet
A FESTÉSZET

Bevezetés és felosztás 14

1. A festészet általános jellege 16
   a) A tartalom fő meghatározása 19
   b) A festészet érzéki anyaga 21
   c) A művészi feldolgozás elve 27
2. A festészet különös meghatározottságai 36
   a) A romantikus tartalom 36
   b) Az érzéki anyag közelebbi meghatározásai 52
   c) A művészi koncepció, szerkezet és jellemzés 64
3. A festészet történeti fejlődése 83
   a) A bizánci festészet 85
   b) Az olasz festészet 86
   c) A németalföldi és német festészet 95

Második fejezet
A ZENE

Bevezetés és felosztás 102

1. A zene általános jellege 106
   a) Összehasonlítás a képzőművészetekkel és a költészettel 107
   b) A tartalom zenei felfogása 114
   c) A zene hatása 116
2. A zenei kifejezés eszközeinek különös meghatározottsága 123
   a) Időmérték, ütem, ritmus 126
   b) Összhang 132
   c) Dallam 142

3. A zenei kifejezés eszközeinek viszonya tartalmukhoz .. 147
a) A kísérő zene 150
b) Az önálló zene 164
c) A művészi előadás 168

Harmadik fejezet

A KÖLTÉSZET

Bevezetés és felosztás 172

I. A költői és a prózai műalkotás különbsége 184

1. A költői és a prózai felfogás 185
a) A kettőnek tartalma 185
b) A költői és a prózai képzelet különbsége 186
c) A költői szemlélet elkülönböződése 190

2. A költői és a prózai műalkotás 191
a) A költői műalkotás általában 192
b) Miben különbözik a történetírástól és az ékesszólástól 199
c) A szabad költői műalkotás 205

3. A költői szubjektivitás 209

II. A költői kifejezés 212

1. A költői képzelet 213
a) Az eredeti költői képzelet 213
b) A prózai képzelet 216
c) A prózából eredő költői képzelet 217

2. A nyelvi kifejezés 218
a) A költői nyelv általában 219
b) A költői nyelv eszközei 219
c) Ezen eszközök alkalmazásának különbségei 220

3. A verselés 223
a) A ritmikus verselés 226
b) A rím 234
c) A kettő egyesítése 242

III. A költészet műfaji különbségei 246

Bevezetés és felosztás 246

A) Az epikai költészet 251

1. Az epikainak általános jellege 251
a) Epigrammák és gnómák 251
b) Filozófiai tanköltemények, kozmogóniák és teogóniák 253
c) A tulajdonképpeni epopeia 254

2. A tulajdonképpeni eposz különös meghatározásai 261
a) Az epikai általános világállapot 262
b) Az egyéni epikai cselekmény 273
c) Az eposz mint egységes totalitás 288

3. Az epikai költészet fejlődéstörténete 303
a) A keleti eposz 305
b) A görögök és rómaiak klasszikus eposza 308
c) A romantikus eposz 309
B) A lírai költészet 320
1. A líra általános jellege 322
a) A lírai műalkotás tartalma 322
b) A lírai műalkotás formája 324
c) A műveltség állapota, amelyből a mű ered 331
2. A lírai költészet különös mozzanatai 336
a) A lírai költő 337
b) A lírai műalkotás 339
c) A tulajdonképpeni líra fajai 345
3. A líra történeti fejlődése 354
a) A keleti líra 354
b) A görögök és rómaiak lírája 356
c) A romantikus líra 359
C) A drámai költészet 364
1. A dráma mint költői műalkotás 365
a) A drámai költészet elve 365
b) A drámai műalkotás 369
c) A drámai műalkotás viszonya a közönséghez .. 380
2. A drámai műalkotás külső előadása 386
a) Drámai művek olvasása és felolvasása 388
b) A színművészet 391
c) A költészettől függetlenebb színpadi művészet 395
3. A drámai költészet fajai és történeti fő mozzanataik 397
a) A tragédia, a komédia és a dráma elve 398
b) Az antik és a modern drámai költészet különbsége 409
c) A drámai költészetnek és fajainak konkrét fejlődése 412

MUTATÓK

Névmutató 441
Irodalmi és mitológiai alakok 445
Földrajzi nevek 447
Irodalomjegyzék 449
Képzőművészeti alkotások 450
Zenei alkotások 451

A ROMANTIKUS MŰVÉSZETEK

A szobrászatról a többi művészetre való általános átmenetet, mint láttuk, a *szubjektivitás* elve teremti meg, amely betör a tartalomba és a művészi ábrázolásmódba. A szubjektivitás az eszmeileg önmagáértvaló, a külsőlegességből a belső létezésbe visszahúzódó szellem fogalma; ez a szellem ennélfogva már nem alakul elválaszthatatlan egységgé testiségével.

Ebből az átmenetből ezért mindjárt következik mindannak felbomlása, szétválása, amit a szobrászat szubsztanciális, objektív egysége nyugalmának, csendjének és lezárt kerekdedségének gyújtópontjában tartalmaz és egymásba foglal. Ezt a szétválást két szempontból tekinthetjük. Mert a szobrászat egyfelől, *tartalmát* illetően, a szellem szubsztanciális mozzanatát közvetlenül összefonta az önmagába mint egyedi szubjektumba még nem reflektált egyéniséggel, s ezáltal *objektív* egységet alkotott abban az értelemben, amely szerint az objektivitás általában az önmagában örökkévalót, változhatatlant, igazat, az önkénynek és egyediségnek alá nem vetett szubsztanciálist jelenti; másfelől a szobrászat megállt ott, hogy ezt a szellemi tartalmat teljesen átömlessze a testiségbe mint ennek megelevenítését és jelentését, s ezzel új *objektív* egyesülést hozzon létre a szónak abban az értelmében, amely szerint az objektivitás, ellentétben a csak bensővel és szubjektívval, a külső reális létezést jelenti.

Ha mármost szétválnak ezek az oldalak, amelyeket a szobrászat tett először egymásnak megfelelőkké, akkor most a magába visszalépett szellemiség nemcsak a *külsővel* általában, a természettel, valamint a benső saját testiségével áll szemben, hanem magának a *szelleminek* területén is a szellem szubsztanciális és objektív mozzanata, amennyiben már nem marad meg egyszerű szubsztanciális egyéniségében, elválik az eleven szubjektív egyediségtől mint olyantól, s mindezek az eleddig egybeolvadt mozzanatok felszabadulnak egymással szemben és

önmagukban, úgyhogy magában ebben a szabadságban is a művészetnek kell őket kidolgoznia.

1. Ezáltal tartalmilag egyfelől a szelleminek szubsztancialitását, az igazság és örökkévalóság világát, az *istenit* kapjuk: ezt azonban a művészet, a szubjektivitás elvének megfelelően, itt úgy fogja fel és úgy valósítja meg, hogy maga is szubjektum, személyiség, a maga végtelen szellemiségében magáról tudó abszolutum, Isten a szellemben és az igazságban. Vele szemben fellép a világi és *emberi* szubjektivitás, amely, mivel már nincs közvetlen egységben a szellem szubsztanciális mozzanatával, most teljes emberi különlegességében bontakozhatik ki, s az ember egész belső világát és az emberi megjelenés egész gazdagságát teszi megközelíthetővé a művészet számára.

A két oldal újraegyesülésének pontja a *szubjektivitás* elve; ez közös mind a kettőben. Az abszolutum ennélfogva éppúgy élő, valóságos és ezáltal egyben emberi szubjektumként jelenik meg, mint ahogyan az emberi és véges szubjektivitás, mint szellemi szubjektivitás, elevenné és valóságossá teszi magában az abszolút szubsztanciát és igazságot, az isteni szellemet. Az ezáltal elért új egység azonban már nem hordja magán amaz első közvetlenség jellegét, ahogyan a szobrászat ábrázolja, hanem olyan egyesülésnek és megbékélésnek jellegét mutatja, amely lényegileg különböző oldalak közvetítése, s fogalmának megfelelően csak a *bensőben* és eszmeiben képes teljesen megnyilatkozni.

Ezt már egész tudományunk általános felosztása alkalmából (1. szakasz. Felosztás. 85. l. kk.) úgy fejeztem ki, hogy míg a szobrászati eszmény az istennek magában tiszta egyéniségét a neki teljességgel megfelelő testiségben érzéki módon és jelenlevőnek ábrázolja, most ezzel az objektummal a gyülekezet mint a magára irányuló szellemi reflexió lép szembe. A magába visszavett szellem azonban magának a szelleminek szubsztanciáját csak mint szellemet s ennélfogva mint szubjektumot tudja elképzelni, s ebben megkapja egyúttal az egyes szubjektivitás istennel való szellemi megbékélésének elvét. Ám mint egyes szubjektumnak az embernek esetleges természeti létezése is van és megvan benne a véges érdekek, szükségletek, célok és szenvedélyek tágabb vagy szűkebb köre, amelyben éppúgy önállósulhat és kielégülhet, mint ahogyan elmerítheti azt az istenről való ama képzetekben és az istennel való megbékélésben.

2. Ami *másodszor* az ábrázolás szempontjából a *külsőnek* oldalát illeti: ez a maga különlegességében szintén önállósul, s jogot kap arra, hogy ebben az önállóságban lépjen fel, mivel a szubjektivitás elve megtiltja, hogy a benső és a külső közvetlenül megfeleljen egymásnak s minden részben és vonatkozásban tökéletesen áthassa egymást. Mert a szubjektivitás itt éppen a magáértvaló benső, amely reális létezéséből visszatért az eszmeibe, érzelembe, szívbe, kedélybe, szemlélődésbe. Ez az eszmei megjelenik ugyan a maga külső alakjában, de oly módon, hogy maga a külső alak tanúskodik arról, hogy *csupán* külseje egy bensőleg *magáértvaló* szubjektumnak. A testinek és szelleminek a klasszikus szobrászatban szilárd összefüggése ennélfogva nem bomlott szét teljes összefüggésnélküliséggé, de annyira meglazult, hogy a két oldal, bár egyik sincs a másik nélkül, ebben az összefüggésben megőrzi különleges önállóságát egymással szemben, vagy legalábbis, ha valóban sikerül bizonyos mélyebb egyesülés, a szellemiség mint az objektívval és külsővel való összeolvadásán túlmenő benső lényegileg kivillanó középponttá válik. Ezért az objektívnak és reálisnak e viszonylagosan nagyobb önállóságánál fogva legtöbbnyire sor kerül ugyan a külső természetnek és még elszigetelt legkülönlegesebb tárgyainak ábrázolására is, de a felfogás minden hűsége ellenére ebben az esetben mégis meg kell mutatniok magukon a szelleminek valamilyen visszfényét azzal, hogy művészi megvalósításuk módjában láthatóvá teszik a szellem részvételét, a felfogás elevenségét, a lélek magabeleélését még a külsőlegességnek e szélső végletébe is, s ezáltal egy bensőt és eszmeit tesznek láthatóvá.

Egészben véve ezért a szubjektivitás elve magával hozza azt a szükségszerűséget, hogy egyrészt feladja a szellemnek a maga testiségével való természetes egységességét s a testit többé vagy kevésbé negatívnak tételezze avégből, hogy a bensőséget kiemelje a külsőből, másrészt a szellemi és az érzéki sokféleségének, megoszlásának és mozgásának különlegességét szabad mozgási térhez juttassa.

3. *Harmadszor* ennek az új elvnek érvényesülnie kell abban az érzéki *anyagban* is, amelyet a művészet felhasznál új ábrázolásaihoz.

a) Az eddigi anyag a materiális volt mint olyan, a nehéz tömeg a maga térbeli létezésének *totalitásában*, valamint az alaknak mint puszta *alaknak* egyszerű absztrakciójában. Ha

most a *szubjektív*, s egyszersmind önmagában különlegessé vált, teli benső belép ebbe az anyagba, akkor, hogy mint benső előtűnhessék, egyrészt ezen az anyagon megsemmisíti ugyan a térbeli totalitást és közvetlen létezéséből ellentétévé, a *szellem* által létrehozott látszattá változtatja, másrészt azonban mind az alakra, mind ennek külső érzéki láthatóságára nézve ehhez hozzá kell fűznie a megjelenés egész különlegességét, amelyet az új tartalom megkövetel. Itt azonban a művészetnek mindenekelőtt még az érzékiben és láthatóban kell mozognia, mert az eddigi menetnek megfelelően a bensőt természetesen mint magára irányuló reflexiót kell felfogni, egyúttal azonban a *külsőlegességből és testiségből* önmagába való visszatéréseként s ezzel önmagáraeszmélésként kell megjelennie; ez pedig, első álláspontun, ismét csak a természet objektív létezésében és magának a szelleminek testi egzisztenciájában mutatkozhatik meg.

Az *első* a romantikus művészetek sorában ennélfogva a jelzett módon még láthatóan ábrázolja tartalmát a külső emberi alak s általában az összes természeti alakulatok formáiban, anélkül azonban, hogy megállana a szobrászat érzékiségénél és absztrakciójánál. Ez a feladat a *festészet* hivatása.

b) Mivel azonban a festészetben a szobrászattól eltérően nem a szelleminek és testinek teljesen véghezvitt egybeformálása, hanem megfordítva, az önmagában összpontosult bensőnek előtűnése adja az alaptípust, ebből következik, hogy a térbeli külső alak általában olyan kifejezési eszköz, amely nem felel meg igazán a szellem szubjektivitásának. A művészet ennélfogva elhagyja eddigi alakítási módját, s a térbelinek figurációi helyett a *hang* figurációit ragadja meg időbeli hangzásában és elhangzásában; mert a hang csak a térbeli anyag negatív tételezettsége által nyeri el eszmeibb időbeli létezését, s ezért megfelel annak a bensőnek, amely szubjektív bensősége szerint *érzésként* ragadja meg önmagát, s a szív és kedély belső mozgásában érvényesülő minden tartalmat a hangok mozgásában fejez ki. A második művészet, amely az ábrázolásnak ezt az elvét követi, a *zene*.

c) Ezáltal azonban a zene ismét csak az ellentétes oldalra áll, s a képzőművészetekkel szemben mind tartalma, mind az érzéki anyag és a kifejezésmód tekintetében ragaszkodik a bensőnek alaktalanságához. A művészetnek azonban fogalma totalitásának megfelelően nem *csak* a bensőt kell szemléletessé tennie, hanem éppúgy ennek a maga *külső realitásában* való

megjelenését és valóságát is. Ha azonban a művészet elhagyta a valóságos beleformálást az objektivitásnak valóságos és ezáltal látható formájába s a bensőség eleme felé fordult, akkor az az objektivitás, amelyhez ismét odafordul, már nem lehet a *reális* külsőlegesség, hanem egy pusztán *elképzelt* és a belső szemlélet, képzelet és érzés számára alakított külsőlegesség, amelynek ábrázolása, mint a saját területén alkotó szellemnek a szellemhez szóló közlése, megnyilvánulásának *érzéki* anyagát szükségképp csak puszta közlési eszközül használja és ezért magában jelentéktelen jellé fokozza le. Ezen az állásponton áll a *költészet*, a szó művészete, s miként a szellem már egyébként is a nyelv révén teszi érthetővé a szellem számára azt, amit magában hord, úgy a költészet az ugyancsak művészi szervvé alakuló nyelvbe önti műalkotásait is. Mivel pedig a szellem *totalitását* fejtheti ki elemében, azért egyszersmind az az *általános* művészet, amely egyformán hozzátartozik mindegyik művészeti formához, s csak ott marad el, ahol a legmagasabbrendű tartalmában még bizonytalan szellem csak az önmaga számára külsőnek és másnak formájában és alakjában képes maga előtt tudatosítani saját sejtéseit.

A FESTÉSZET

A szobrászat legmegfelelőbb tárgya a jellemnek nyugodt, szubsztanciális önmagábamerültsége; szellemi egyénisége teljes-tökéletesen áthatja a testi létezést, az érzéki anyagot pedig, amely a szellemnek ezt a megtestesülését ábrázolja, csak az alaknak mint olyannak oldaláról teszi a szellemnek megfelelővé. A belső szubjektivitás pontja, a kedély elevensége, a legsajátabb érzés lelke a tekintetet nélkülöző alakot nem fogta összse a bensőséges koncentrációjává, sem pedig nem húzta széjjel a szellemi mozgássá, a külsőtől való megkülönböztetéssé és a belső megkülönböztetéssé. Ez az oka annak, hogy a régiek szoborművei részben hidegen hagynak bennünket. Nem időzünk hosszasan előttük, vagy időzésünk az alak és egyes formái finom különbségeinek inkább tudományos tanulmányozásává válik. Nem vehetjük zokon az emberektől, ha nem tanúsítanak olyan nagyfokú érdeklődést a fenséges szoborművek iránt, amilyet ezek megérdemelnek. Mert előbb meg kell tanulnunk becsülni őket; azonnal vagy nem vonzanak bennünket, vagy csakhamar kitűnik az egésznek általános jellege, a közelebbire nézve pedig csak azután kell keresnünk azt, ami további érdekességgel szolgál. Az olyan élvezet azonban, amely csak tanulmányozásból, elmélkedésből, tudományos ismeretekből és sokszoros megfigyelésből származhatik, nem közvetlen célja a művészetnek. S az ilyen kerülő utakon szerzett élvezetben is még kielégítetlen marad a régi szoborművekben az a követelmény, hogy egy jellem fejlődjék, menjen át a kifelé irányuló tevékenységre és cselekvésre, a bensőnek elkülönböződésére és elmélyedésére. Ezért mindjárt otthonosabbak vagyunk a festészet területén. A festészetben ugyanis első ízben tör magának utat a véges és magában végtelen szubjektivitás elve, saját létezésünk és életünk elve, s alkotásaiban azt látjuk, ami önmagunkban működik és tevékenykedik.

A szobrászat istene puszta objektumként marad a szemlélettel szemben, a festészetben ellenben az isteni önmagában jelenik meg mint szellemi élő szubjektum, amely átlép a gyülekezetbe s minden egyesnek lehetőséget ad arra, hogy szellemi közösségbe és közvetítésbe kerüljön vele. Ezáltal a szubsztanciális nem magában megmaradó, megmerevedett egyén, mint a szobrászatban, hanem áthelyezkedik magába a gyülekezetbe és különleges jellegű.

Ugyanaz az elv, amely megkülönbözteti a szubjektumot saját testiségétől, egyáltalán külső környezetétől, egyszersmind közvetíti is a bensőt a testiséggel és a külső környezettel. Ez a szubjektív különbözés önállósítja az embert istennel, a természettel és más egyének belső és külső egzisztenciájával szemben, s éppígy megfordítva a legbensőbb kapcsolatba és szilárd viszonyba hozza istent a gyülekezettel, s a különleges embert istennel, a természeti környezettel és az emberi lét végtelenül sokféle szükségletével, céljával, szenvedélyével, cselekvésével és tevékenységével; — e szubjektív elkülönbözödésnek ugyanazon körébe beletartozik az az egész mozgalmasság és elevenség, amelyet a szobrászatban mind tartalma, mind kifejező eszközei tekintetében nélkülözünk, s ezzel az anyagnak az a mérhetetlen bősége és az ábrázolásmódnak az a széleskörű változatossága, amely eddig hiányzott, újonnan bevonul a művészetbe. Így a szubjektivitás elve egyfelől az elkülönbözödés alapja, másfelől azonban éppígy a közvetítő és összefoglaló tényező, úgyhogy most a festészet egy és ugyanazon műalkotásban egyesíti azt is, ami eddig két különböző művészethez tartozott: a külső környezetet, amelyet az építészet dolgozott fel művészileg, és az önmagában szellemi alakot, amely a szobrászat tárgya volt. A festészet egy önmaga által ugyanilyen értelemben kitalált külső természetbe vagy architektonikus környezetbe állítja alakjait, s ezt a külsőt egyrészt a felfogás bensősége és lelkessége által egyúttal szubjektív visszatükrözéssé tudja tenni, másrészt a külsőt kapcsolatba és összhangba tudja hozni a benne mozgó alakok szellemével.

Ez volna annak az új mozzanatnak az elve, amelyet a festészet hozzáad a művészet eddigi ábrázolásmódjához.

Ha most azt kérdezzük, milyen menetet szabjunk meg határozottabb vizsgálódásunk számára, megállapítom itt a következő felosztást:

Először ismét azt kell keresnünk, minő *általános jelleget*

kell fogalma szerint a festészetnek öltenie sajátos tartalma, valamint az e tartalommal egybehangzó anyag és az ezáltal meghatározott művészi feldolgozás tekintetében.

Másodszor azután ki kell fejtenünk azokat a *különös* meghatározásokat, amelyek a tartalom és az ábrázolás elvében rejlenek, s élesebben körül kell határolnunk a festészet megfelelő tárgyát, valamint a felfogásmódokat, a kompozíciót és a festői színezést.

Harmadszor ilyen elkülönbözödések által a festészet *egyes* iskolákra válik szét, s ezeknek, miként a többi művészetben, itt is megvannak a történeti fejlődési fokai.

1. A festészet általános jellege

Amikor azt mondottam, hogy a festészet lényeges elve a belső szubjektivitás az érzésnek, képzeletnek és cselekvésnek eget-földet átfogó elevenségében, a helyzeteknek és külső testi megjelenésmódoknak sokféleségében, s a festészet középpontját ezzel a romantikus, keresztény művészetbe helyeztem, akkor mindenkinek azonnal eszébe juthat az a tény, hogy nemcsak a régieknél találhatók kitűnő festők, akik ebben a művészetben éppoly magasan állottak, mint a szobrászatban, vagyis a legmagasabb fokon, hanem hogy más népek is, mint pl. a kínaiak, a hinduk, az egyiptomiak stb. hírnevet szereztek maguknak a festészet terén. A festészetnek különböző népek körében való elterjedését is természetesen kevésbé korlátozza ama tárgyak sokfélesége, amelyeket megragadhat, s az a mód, ahogyan e tárgyakat feldolgozhatja; de nem ezen a ponton múlik a dolog. Ha csak a tapasztalati tényeket tekintjük, azt látjuk, hogy ezt meg azt, ilyen és amolyan módon ezek és más nemzetek megalkották a legkülönbözőbb korokban; a mélyebb kérdés azonban a festészet *elvére*, ábrázoló eszközeinek vizsgálatára, s ezáltal annak a tartalomnak a megállapítására irányul, amely maga a *természete* által éppen a *festői* formával és ábrázolásmóddal van összhangban, úgyhogy ez a forma lesz az, amely teljességgel megfelel ennek a tartalomnak. — A régiek festészetéből csak kevés maradt ránk, s ezeken a festményeken meglátszik, hogy nem tartoznak az ókor legkitűnőbb képei közé, s nem is koruk leghíresebb mesterei alkották őket. Legalábbis az, amit ásatások révén a régiek magánházaiban találtak, ilyen jellegű. Mégis csodálnunk kell az ízlés finomságát, a tárgyak

megfelelő voltát, a csoportosítás világosságát, valamint a kidolgozás könnyedségét és a színezés üdeségét, olyan kiválóságokat, amelyek bizonyára még sokkal nagyobb mértékben megvoltak az eredeti mintaképekben, amelyekről pl. a pompeji úgynevezett tragédiaköltő házának falfestményeit készítették. Neves mesterektől sajnos nem maradt ránk semmi sem. Ámde bármilyen kitűnőek lehettek is ezek az eredetibb festmények, mégis meg kell állapítani, hogy szobraik utólérhetetlen szépsége mellett a festészetet a régiek nem tudták a tulajdonképpeni festői tökéletességnek arra a fokára emelni, amelyet az a keresztény középkorban, főként pedig a tizenhatodik és tizenhetedik században elért. A festészetnek ezt az elmaradását a szobrászat mögött a régieknél önmagában adottnak kell feltételeznünk, mert a görög szemlélet legsajátosabb lényege éppen annak az elvével áll inkább összhangban, amit a szobrászat képes egyáltalán teljesíteni, mintsem bármely más művészettel. A művészetben azonban a szellemi tartalmat nem lehet elválasztani az ábrázolás módjától. Ha ebben a tekintetben azt kérdezzük, miért csak a romantikus művészeti formának a tartalma emelte fel a festészetet sajátos magaslatára, akkor azt látjuk: éppen az érzés bensősége, a kedély boldogsága és fájdalma ez a mélyebb, szellemi átlelkesítést követelő tartalom, amely útját egyengette a magasabb festészeti tökélynek s ezt szükségszerűvé tette.

Ebben a tekintetben példaként csak arra emlékeztetek ismét, amit Raoul-Rochette említ a Horust térdén tartó Isisnek felfogásmódjáról. Általánosságban a tárgy itt azonos a keresztény madonnaképek tárgyával: isteni anya a gyermekével. Ámde roppant nagy különség van abból a szempontból, hogyan fogják fel és ábrázolják azt, ami ebben a tárgyban rejlik. Az egyiptomi Isisben, amely féldomborműveken fordul elő ilyen helyzetben, nincsen semmi anyai, semmi gyengédség, a léleknek és az érzésnek semmilyen vonása, holott ez még a merevebb bizánci madonnaképekből sem hiányzik teljesen. Hát még Rafael vagy valamelyik más nagy olasz mester mit alkotott a madonnából és a gyermek Krisztusból! Milyen érzelmi mélység, milyen szellemi élet, milyen bensőség és gazdagság, milyen fenség vagy kedvesség, milyen emberi és mégis egészen isteni szellemtől áthatott kedély szól hozzánk minden vonásból! S milyen végtelenül sokféle formában és helyzetben ábrázolták ezt az egy tárgyat gyakran ugyanazok a mesterek, s még inkább

különböző művészek! Az anya, a tiszta szűz, a testi, a szellemi szépség, fenség, báj — mindezt és még jóval többet felváltva emelték ki a kifejezés fő jellegzetességeként. De nem a formák érzéki szépsége, hanem mindenütt a szellemi átlelkesítés mutatja a mesteri tökélyt és vezet a mesteri ábrázoláshoz. — Mármost a görög művészet messze túlszárnyalta ugyan az egyiptomit, s tárgyául vette az emberi benső kifejezését is, de az érzésnek azt a bensőségét és mélységét, amely a keresztény kifejezésmódban rejlik, mégsem tudta elérni, s egész jellege szerint nem is törekedett az átlelkesítésnek erre a módjára. Például az az általam már több ízben említett faun, aki a fiatal Bakchost tartja karjaiban, rendkívül bájos és szeretetreméltó. Ugyanígy a Bakchost gondozó nimfák — egy helyzet, amelyet egy kis gemma ábrázol a legszebb csoportosításban. Itt hasonló érzelmet látunk, elfogulatlan, vágy- és sóvárgásnélküli szeretetet a gyermek iránt, de még ha eltekintünk is az anyai vonástól, a kifejezésben semmiképp nincs meg a léleknek az a bensősége, a kedélynek az a mélysége, amellyel keresztény festményeken találkozunk. A régiek kitűnően festhettek ugyan arcképeket, de sem a természeti dolgokról való felfogásuk, sem az emberi és isteni állapotokról való szemléletük nem volt olyan, hogy festészetükben olyan bensőséges lelkesség juthatott volna kifejezésre, mint a keresztény festészetben.

Hogy azonban a festészetnek meg kell követelnie ezt a szubjektívabb jellegű átlelkesítést, az már bennerejlik anyagában. Érzéki eleme ugyanis, amelyben mozog, a felületen való elterjeszkedés és a színek *elkülönböződésével* való formálás; ez pedig a tárgyiság formáját, ahogyan a szemlélet számára létezik, olyan művészi látszattá változtatja, amelyet a szellem állít maga a reális alak helyébe. Ennek az anyagnak elvében bennerejlik, hogy a külsőnek már nem kell magáértvalósága szerint megtartania végső érvényességét a maga — bár a szellemitől átlelkesített — valóságos létezésében, hanem ebben a realitásban éppen ama *belső* szellem puszta látszatává kell lefokozódnia, amely magáértvalósága szerint mint szellemit akarja magát szemlélni. Ha mélyebben fogjuk fel a dolgot, ennek a totális szoboralaktól való továbbhaladásnak nincs más értelme. A szellem benseje az, amely *mint benső*t akarja magát a külsőlegesség visszfényében kifejezni. Éppígy azután másodszor az a felület, amelyen a festészet megjeleníti tárgyait, már magáértvalósága szerint környezetekhez, vonatkozásokhoz, viszonyok-

hoz vezet, s a szín mint a látszat *elkülönböződése* megköveteli a bensőnek különösségét is, amely csak a kifejezésnek, a helyzetnek és cselekménynek meghatározottsága által válhatik világossá, s ennélfogva közvetlenül sokféleséget, mozgást és különleges belső és külső életet kíván meg. A bensőség mint olyan a maga valóságos megjelenésében egyúttal a külső létezés sokalakúságával kapcsolatos és ebből a különleges egzisztenciából mint önmagában összpontosult magáértvalóság ismerteti meg magát; ám azt láttuk, hogy a bensőségnek ez az elve a romantikus művészeti formának az elve; ennélfogva a festészet eleme egyesegyedül a romantikus művészeti forma tartalmában és ábrázolásmódjában kapja meg *teljességgel megfelelő* tárgyát. Megfordítva azt is mondhatjuk, hogy a romantikus művészetnek, ha műalkotásokhoz akar továbbhaladni, olyan anyagot kell keresnie, amely összeesik tartalmával, s azt mindenekelőtt a festészetben találja meg, amely ennélfogva az összes többi tárgyban és felfogásban többé vagy kevésbé formális marad. Ha tehát a keresztény festészeten kívül van is keleti, görög és római festészet, mégis az a kialakulás marad a festészet tulajdonképpeni központja, amelyet a romantikusnak határain belül ért el ez a művészet, s mi csak úgy beszélhetünk keleti és görög festészetről, ahogyan a szobrászatban is, amely a klasszikus eszményben gyökerezett s ennek ábrázolásával érte el igazi magaslatát, beszélhettünk keresztény szobrászatról; azaz el kell ismernünk, hogy a festészet csak a romantikus művészeti forma anyagában ragadja meg azt a tartalmat, amely tökéletesen megfelel eszközeinek és formáinak, s ennélfogva csak az ilyen tárgyak feldolgozásában tanulja meg minden irányban felhasználni és kimeríteni az eszközeit.

Ha ezt a pontot először egészen általánosságban követjük, akkor ebből a festészet *tartalmára, anyagára* és művészi *feldolgozásmódjára* nézve a következők adódnak:

a) A festészet *tartalmának* fő meghatározása, mint láttuk, a magáértvaló szubjektivitás.

α) Ezért sem a *benső* részéről az egyéniség nem merülhet el teljesen a szubsztanciálisban, hanem ellenkezőleg, azt kell megmutatnia, hogy mint ez a szubjektum foglal magában minden tartalmat, s benne magát, bensejét, képzeletének és érzésének saját elevenségét tartalmazza és fejezi ki, sem pedig a *külső* alak nem jelenhetik meg úgy, mint a szobrászatban, hogy teljességgel a belső egyéniség uralkodik rajta. Mert a szubjek-

tivitás, habár áthatja a külsőt mint a hozzátartozó objektivitást, mégis egyúttal az objektívből magába visszatérő azonosság, amely e magábazártság által közömbössé válik a külső iránt és ezt szabadon engedi. Ennélfogva ahogyan a tartalom *szellemi* oldalán a szubjektivitás egyedi mozzanata nincs közvetlenül egységben a szubsztanciával és az általánossággal, hanem magában a magáért-való-lét csúcsává reflektálódik, úgy az alak különössége és általánossága olyképpen megy tovább ama plasztikus egyesüléstől az egyedinek s ezáltal esetlegesebbnek és közömbösebbnek uralmához, ahogyan ez különben is már az empirikus valóságban minden jelenség uralkodó jellege.

β) Egy *második* pont a *kiterjedésre* vonatkozik, amelyet a festészet, elve alapján, az ábrázolandó tárgyak szempontjából elér.

A szabad szubjektivitás egyfelől a természeti tárgyak egész széles körének és az emberi valóság valamennyi szférájának meghagyja önálló létezését, másfelől azonban belehelyezkedik minden különösbe s ezt a bensőnek tartalmává teheti, sőt csak ebben a konkrét valósággal való összefonódottságban bizonyul maga is konkrétnak és elevennek. Ezt lehetővé teszi a festőnek, hogy nagyon sok olyan tárgyat vegyen fel ábrázolásainak területére, amely megközelíthetetlen marad a szobrászat számára. A vallásosnak egész köre, az égről és a pokolról alkotott képzetek, Krisztusnak, a tanítványoknak, a szenteknek stb. története, a külső természet, az emberi, egészen a helyzetek és jellemek legtovatűnőbb mozzanatáig — itt mindez helyet kaphat. Mert a szubjektivitáshoz hozzátartozik az érdek és szükséglet különös, önkényes és esetleges eleme is, s ennélfogva szintén előtérbe nyomul, ábrázolását várva.

γ) Ezzel összefügg az a *harmadik* oldal, hogy a festészet a *kedélyt* ragadja meg ábrázolásai tartalmául. Ami ugyanis a kedélyben él, az szubjektív módon létezik, legyen bár tartalma szerint az objektív és abszolút mint olyan. Mert a kedély érzésének tárgya lehet ugyan az általános, ez azonban mint érzés nem tartja meg az általánosság formáját, hanem úgy jelenik meg, ahogyan *én*, mint ez a meghatározott szubjektum, tudom és érzem magamat benne. Hogy objektív tartalmat a maga objektivitásában mutassak meg, ahhoz meg kell feledkeznem önmagamról. Így a festészet persze a külső tárgyiság formájában szemlélteti a bensőt, de tulajdonképpeni tartalma, amelyet kifejez, az érző szubjektivitás; ezért is a forma szempontjából pl.

az isteniről nem képes olyan határozott szemléleteket adni, mint a szobrászat, hanem csak határozatlanabb képzeteket, amelyek az érzelem területére esnek. Ennek látszólag ellentmond ugyan az a körülmény, hogy mint látjuk, gyakran a leghíresebb mesterek előszeretettel választják festményeik tárgyául a külső emberi környezetet is, hegyeket, völgyeket, réteket, patakokat, fákat, bozótot, hajókat, a tengert, felhőket és égboltot, épületeket, szobákat stb; ámde az ilyen műalkotásokban a tartalom magva nem maguk ezek a tárgyak, hanem a szubjektív felfogás és kidolgozás elevensége és lelke, a művésznek a művében visszatükröződő kedélye, s nem csupán a külső objektumok puszta képmását adja, hanem egyszersmind önmagát és saját bensejét is. Éppen ezáltal bizonyulnak a festészet tárgyai közömbösebbeknek erről az oldalról is, mivel a szubjektív kezd fődologként szembetűnni rajtuk. Ebben a fordulatban a kedély felé, amely a külső természet tárgyaival kapcsolatban gyakran csak a létrehozott hangulat általános csengése lehet, különbözik a festészet leginkább a szobrászattól és az építészettől; inkább a zene közelébe lép s átmenet a képzőművészetektől a hangzó művészetekhez.

b) Másodszor a festészet érzéki *anyagát*, szemben a szobrászatéval, már több ízben jeleztem legáltalánosabb alapvonása szerint, úgyhogy itt ennek az anyagnak csak a közelebbi összefüggését érintem azzal a szellemi tartalommal, amelyet kiváltképpen ábrázolnia kell.

a) A legelső, amit ebben a tekintetben figyelembe kell vennünk, az, hogy a festészet összevonja a *három* dimenzió térbeli totalitását. A teljes összpontosítás a pontban való koncentráció volna, mint az egymásmelletiség megszüntetése általában, s mint ennek a megszüntetésnek magában való nyugtalansága, ahogyan ez az időpontnak sajátja. Ehhez a következetesen végigvitt negációhoz azonban csak a zene jut el. A festészet ezzel szemben még meghagyja a térbeliséget s csak az *egyikét* szüntei meg a három dimenziónak, úgyhogy a *felületet* teszi meg ábrázolása elemévé. A három dimenziónak ez a síkfelületté való csökkenése bennerejlik a bensővé-válás elvében; a bensővéválás a térbeliségen csak azáltal mutatkozhatik meg mint bensőség, hogy nem tartja meg, hanem korlátozza a külsőlegesség totalitását.

Rendszerint azt hiszik az emberek, hogy ez a redukció a festészet önkényessége, amelynek következtében fogyatékosság ta-

pad hozzá. Mert hiszen a festészet természeti tárgyakat teljes realitásukban vagy szellemi képzeteket és érzelmeket az emberi test és taglejtései segítségével akar szemléltetni, erre a célra pedig a felület állítólag elégtelen és elmarad a természet mögött, amely egészen más teljességben lép fel.

αα) Az anyagi térbeliség szempontjából természetesen a festészet a szobrászatnál is elvontabb, de ez az elvontság korántsem pusztán önkényes korlátozás vagy emberi ügyetlenség a természettel és alkotásaival szemben, hanem éppen a szükségszerű továbbfejlődés a szobrászatból. Már a szobrászat sem volt a természeti, testi létezés puszta utánzása, hanem a szellemből való reprodukálás, s ezért lehántotta az alakról a közönséges természeti egzisztenciának mindazokat a mozzanatait, amelyek nem feleltek meg a meghatározott ábrázolandó tartalomnak. A szobrászatban ez a színezés különlegességére vonatkozott, úgyhogy csak az érzéki alak absztrakciója maradt meg. A festészetben ennek az ellenkezője lép fel, mivel tartalma az a szellemi bensőség, amely csak a külsőben jelenhetik meg mint olyan, amit a külsőből fogad magába. Így a festészet szintén a szemléletnek dolgozik ugyan, de olyképpen, hogy az objektív, amelyet ábrázol, nem marad valóságos totális, térbeli természeti létezés, hanem a *szellem* visszfényévé válik, amelyben a szellem csak annyiban nyilvánítja ki szellemiségét, hogy megszünteti a reális létezést és a szellemiben a szellemi számára való puszta látszattá alakítja át.

ββ) Ezáltal a festészetnek itt le *kell* csökkentenie a térbeli totalitást, s nem szükséges teszem csak az emberi természet korlátoltságából kifolyólag lemondania erről a teljességről. Mivel ugyanis a festészet tárgya, annak térbeli létezése szerint, csupán látszata a szellemi bensőnek, amelyet a művészet a szellem számára ábrázol, ezért a valóságos, térbelileg létező egzisztenciának önállósága feloldódik és sokkal szorosabb kapcsolatba kerül a nézővel, mint a szoborműnél. A szobor magában véve túlnyomóan önálló, nem törődik a nézővel; ez oda állhat, ahová akar; álláspontja, mozgása, járkálása közömbös valami a műalkotás szempontjából. Ha a szobormű még meg akarja őrizni ezt az önállóságot, akkor kell, hogy minden nézőpontról adhasson valamit a nézőnek is. A műnek ezt a magáértvalóságát azonban meg kell őrizni a szobrászatban, mert tartalma a külsőleg és belsőleg magán nyugvó, lezárt és objektív. Viszont a festészetben, amelynek tartalma a szubjektivitás, mégpedig a magában egyúttal

elkülönböződött bensőség, épp ennek az oldalnak is, a tárgy és néző ellentétének a műalkotásban, ki kell domborodnia, de közvetlenül fel kell oldódnia azáltal, hogy a mű a szubjektívat ábrázolván, egész ábrázolásmódja szerint is kimutatja azt a rendeltetését, hogy lényegileg csak a szubjektum, a néző számára, nem pedig önállóan magáért létezzék. A nézőnek mintegy kezdettől fogva szerepe van a műalkotásban, bele van számítva, a műalkotás pedig csak e szilárd pont, a szubjektum számára létezik. A *szemléletre* és szellemi reflexére való e vonatkozás szempontjából azonban elegendő a realitásnak puszta látszata, sőt a tér valóságos totalitása zavarólag hat, mert akkor a szemlélt objektumok önmagukban megtartanak bizonyos létezést, s nemcsak a szellem által saját szemlélete számára ábrázolva jelennek meg. A természet ennélfogva nem képes egy síkfelületre redukálni alakulatait, mert tárgyainak egyúttal reális magáértvaló létük van és kell, hogy legyen; a festészetben azonban a kielégülés nem a valóságos létben rejlik, hanem a pusztán elméleti érdeklődésben a bensőnek külső visszfénye iránt, úgyhogy a festészet nem szorul arra és nem is próbálkozik meg azzal, hogy térbeli, teljes realitást alkosson.

γγ) Ezzel a felületre való redukcióval mármost *harmadszor* összefügg az a körülmény is, hogy a festészet csak távolabbi vonatkozásban áll az építészettel, mint a szobrászat. Mert szoborműveknek, még ha önállóan állnak is köztereken vagy kertekben, mindig szükségük van egy architektonikusan kidolgozott talapzatra; míg szobákban, előtereken, csarnokokban stb. az építőművészet vagy csupán a szobrok környezetéül szolgál, vagy megfordítva, szoborműveket használnak az épületek díszítésére, s ezáltal szorosabb összefüggés van kettejük között. A festészet ellenben — akár zárt szobákban, akár nyitott csarnokokban és a szabadban — a falra korlátozódik. Eredetileg csupán az a rendeltetése, hogy üres falfelületeket töltsön ki. Ennek a hivatásnak megfelel főképpen a régieknél, akik ilyen módon díszítették a templomok és később a magánlakások falait. A gótikus építőművészet, amelynek fő feladata a leggrandiózusabb méretekben való körülfogás, még nagyobb, sőt az elképzelhető legnagyobb felületeket kínálja ugyan, ámde nála az épületnek mind a külseje, mind a belseje számára a festészet csak a korábbi mozaikokban lép fel üres felületek díszítéseként; a későbbi, különösen a tizennegyedik századbeli építészet ezzel ellentétben roppant nagy falazatait ugyancsak architektonikusan tölti ki

— a legnagyszerűbb példa erre a strassburgi székesegyház főhomlokzata. Itt az üres felületeket a bejárati ajtókon, a rozettán és az ablakokon kívül a falakon végigvonuló ablakszerű ékítményekkel, valamint nagyon kecses és változatos figurákkal díszítik, úgyhogy már nincs szükség festményekre. A vallásos építészetben ezért a festészet főként csak olyan épületeken fordul elő ismét, amelyek a régi építőművészet típusához kezdenek közeledni. Egészben azonban a keresztény vallásos festészet elválik az építőművészettől, és önállósítja műveit, pl. nagy oltárképekben, kápolnákban vagy főoltárokon. A festménynek itt is kapcsolatban kell ugyan maradnia ama hely jellegével, amelynek szánták, egyébként azonban rendeltetése nem pusztán falfelületek kitöltése, hanem önmagáért van, mint egy szobormű. Végül a festészetet használják termek és szobák díszítésére középületekben, városházákban, palotákban, magánlakásokban stb.; ezzel ismét szorosabb kapcsolatba kerül az építészettel, olyan kapcsolatba azonban, amely miatt nem veszítheti el önállóságát mint szabad művészet.

β) De szükségszerűvé teszi a festészetben a térbeli dimenzióknak felületté való megszüntetését az is, hogy a festészet hivatása, hogy kifejezze az egyúttal magában elkülönböződött, s ezáltal sokféle különlegességben gazdag bensőséget. A gazdagabb művészetben ezért megszűnik a puszta korlátozódás az alaknak ama *térbeli* formáira, amelyekkel a szobrászat beérheti, mert a térformák a legelvontabb dolog a természetben, most pedig, mivel egy magában változatosabb anyagra van szükség, különleges különbségek után kell nyúlni. A *térben* való ábrázolás elvéhez ennélfogva hozzájárul a *fizikailag* sajátosabban meghatározott anyag; ha ennek különbségei a műalkotás szempontjából mint lényeges különbségek akarnak megjelenni, akkor ezt meg kell mutatniok magán a teljes térbeliségen, amely már nem marad a végső ábrázolási eszköz és csorbát kell ejteniök a térbeli dimenziók teljességén, hogy kiemeljék a fizikai elem megjelenését. Mert a festészetben a dimenziók nem önmaguk által, tulajdonképpeni realitásukban léteznek, hanem csak ez a fizikai elem teszi őket megjelenőkké és láthatókká. —

aa) Ha azt kérdezzük, milyen az a fizikai elem, amelyet a festészet felhasznál, akkor azt látjuk: ez a *fény*, amint egyáltalán a tárgyiságot általánosan láthatóvá teszi.

Az építészetnek eddigi érzéki, konkrét anyaga az ellenálló, nehéz matéria volt, s ennek ez a nyomást kifejtő, terhelő, hor-

dozó és hordozott stb. jellege kiváltképp az építőművészetben domborodott ki, s ugyanezt a meghatározását még a szobrászatban sem veszítette el. A nehéz anyag terhelő, mert anyagi egységpontja nem önmagában, hanem másban van; ezt a pontot keresi, feléje törekszik, azonban más testek ellenállása következtében, amelyek ezáltal hordozókká válnak, megmarad a helyén. A fény elve az egységévé még fel nem tárult nehéz anyag ellentéte. Bármi egyebet állapíthatunk is meg még a fényről, azt semmiképpen sem lehet tagadni, hogy abszolút könnyű, nem nehéz és nem fejt ki ellenállást, hanem az önmagával való tiszta azonosság s ezáltal a tiszta önmagáravonatkozás, az első eszmeiség, a természet első magavalósága. A fényben kezd a természet első ízben szubjektívvá válni; a fény az az általános fizikai én, amely persze sem a különlegességbe nem ment át, sem az egyediséggé és magában való pontszerű lezártsággá nem húzódott össze, ehelyett azonban megszünteti a nehéz anyag puszta objektivitását és külsőlegességét, s elvonatkoztathat annak érzéki, térbeli totalitásától. Emez *eszmeibb* minőségénél fogva a fény a *festészet* fizikai elvévé válik.

ββ) Ámde a fény, mint olyan csak az *egyik* oldal, amely a szubjektivitás elvében rejlik, nevezetesen az eszmeibb azonosság. E tekintetben a fény csupán a feltárás, amely azonban itt a természetben csak a láthatóvátevés *általában;* ám különös tartalma annak, amit feltár, csak rajta kívül van, mint az a tárgyiság, amely nem a fény, hanem ennek mása, s ezért homályos. Ezeket a tárgyakat a fény azáltal teszi felismerhetőkké, alaki, távolságbeli stb. különbségeikben, hogy süt rájuk, azaz többé vagy kevésbé megvilágítja homályosságukat és láthatatlanságukat, s egyes részeket láthatóbban, azaz mint a nézőhöz közelebb esőket kiemel, más részeket homályosabban, azaz mint a nézőtől távolabb esőket, a háttérben hagy. Mert világos és sötét mint olyan, amennyiben nem a tárgy meghatározott színe jön itt tekintetbe, általában a megvilágított tárgyaknak tőlünk való távolságára vonatkozik sajátos megvilágításukban. Ebben a tárgyisághoz való viszonyban a fény már nem a fényt mint olyat hozza létre, hanem az önmagában már különlegessé tett világost és sötétet, fényt és árnyékot, s ezeknek különféle figurációi felismerhetővé teszik a tárgyak alakját s egymástól és a nézőtől való távolságát. Ezt az elvet használja fel a festészet, mert az elkülönböződés eleve bennerejlik a festészet fogalmában. Ha ebben a tekintetben a festészetet összehasonlítjuk a szobrászat-

tal és az építészettel, akkor azt látjuk: ezek az utóbbi művészetek valóságosaknak tüntetik fel a térbeli alak reális különbségeit, s a fényt és árnyékot a természetes fény világítása, valamint a néző álláspontja által idézik elő, úgyhogy a formák kerekdedsége itt már magáértvalósága szerint létezik, a fény és árnyék pedig, amely azt láthatóvá teszi, csak következménye annak, ami már ettől a láthatóvá-válástól függetlenül valóságosan létezett. Ezzel szemben a festészetben a világos és sötét, valamennyi fokozatával és legfinomabb átmenetével maga is a művészi *anyag* elvéhez tartozik, s csak a *szándékos látszatát* hozza létre annak, amit a szobrászat és az építőművészet magáértvalósága szerint *reálisan* megformál. A fényt és árnyékot, a tárgyaknak a maguk megvilágításában való megjelenését a művészet és nem a természetes fény idézi elő, ez ennélfogva csak *láthatóvá* teszi azt a világost és sötétet és azt a megvilágítást, amelyet itt már a festészet megalkotott. Ez a tulajdonképpeni anyagból magából következő pozitív alapja annak, hogy a festészetnek miért nincs szüksége a három dimenzióra. Az alakot a fény és árnyék teremti meg, s magáértvalósága szerint mint reális alak felesleges.

γγ) *Harmadszor:* világos és sötét, fény és árnyék, valamint egymásbajátszásuk azonban csak absztrakció, amely mint ez az absztrakció a természetben nem létezik, s ezért érzéki anyagként nem is alkalmazható.

A fény ugyanis, mint már láttuk, a számára másra, a homályra vonatkozik. Ebben a viszonyban azonban a két elv korántsem marad önálló, hanem mint egység, mint fény és homály egymásbaolvadása jelennek meg. Az ekképpen önmagában zavarossá lett, elhomályosult fény, amely azonban éppígy áthatja és átvilágítja a sötétet, adja a *színnek* mint a festészet tulajdonképpeni anyagának elvét. A fény mint olyan színtelen marad, az önmagával való azonosság tiszta meghatározatlansága; a színhez, amely a fényhez képest már valami viszonylagosan sötét, hozzátartozik a fénytől különböző elem, egy zavarás, amellyel a fény elve egyesül; ezért helytelen és hamis az a felfogás, amely szerint a fény a különböző színekből, azaz különböző elhomályosulásokból van összetéve.

Az alakot, a távolságot, az elhatárolást, a kerekdedséget, egyszóval minden térviszonyt és a térben való megjelenésnek minden különbségét a festészetben csakis a szín hozza létre; ennek eszmeibb elve mármost eszmeibb tartalmat is képes ábrá-

zolni, s a mélyebb ellentétek, a végtelenül változatos közbenső fokok, a leghalkabb árnyalatú átmenetek és finomságok által a legtágabb mozgási teret adja az ábrázolandó tárgyak bősége és különössége tekintetében. Hihetetlen, hogy valójában mit hoz itt létre a puszta színezés. Két ember pl. egymástól teljesen különböző valami; mindegyik a maga öntudatában, valamint testi szervezetében magában lezárt szellemi és testi totalitás, s mégis egy festményen ez az egész különbség csupáncsak a színek különbségére redukálódik. *Itt* megszűnik az ilyen színezet, egy másik kezdődik, s ezáltal minden előttünk áll: a forma, a távolság, az arcjáték, a kifejezés, a legérzékibb és a legszellemibb. S ezt a redukciót, mint mondottam, nem szabad kisegítő eszköznek és fogyatékosságnak tekintenünk, hanem megfordítva; a festészet korántsem nélkülözi a harmadik dimenziót, hanem szántszándékkal elveti, hogy a pusztán térbelileg *reálist* a színnek magasabbrendű és gazdagabb elvével helyettesítse.

γ) Ez a gazdagság azt is megengedi a festészetnek, hogy ábrázolásaiban kialakítsa a megjelenés totalitását. A szobrászat többé vagy kevésbé az egyéniségnek szilárd magában való lezártságára korlátozódik; a festészetben azonban az egyén nem maradhat meg ugyanabban az önmagában és kifelé való elhatároltságban, hanem belép a legkülönfélébb vonatkozásokba. Mert egyrészt, mint már említettem, sokkal közelebbi viszonyban van a nézővel, másrészt többféle összefüggésbe kerül más egyénekkel és a külső természeti környezettel. Az objektivitásnak puszta látszattá-tevése lehetővé teszi számára, hogy a legnagyobb távolságokká és terekké, s a bennük előforduló legkülönneműbb tárgyakká bontakozzék szét egyazon műalkotásban, amelynek azonban mint műalkotásnak éppannyira magában lezárt egésznek kell lennie, s ebben a lezártságban ne lássék pusztán esetleges abbahagyásnak és elhatárolódásnak, hanem különösségek tárgyilag egymáshoz tartozó totalitásnak kell bizonyulnia. —

c) *Harmadszor* a festészet tartalmának és érzéki anyagának emez általános vizsgálata után még röviden meg kell adnunk a *művészi* feldolgozásmód általános elvét.

A festészet a szobrászatnál és az építőművészetnél nagyobb mértékben engedi meg azt a két végletet, hogy egyfelől a tárgy mélysége, a vallásos és erkölcsi komolyság, amellyel a formák eszményi szépségét felfogják és ábrázolják, másfelől pedig, magukban jelentéktelen tárgyaknál, a valóságosnak különlegessége

és az alkotás szubjektív ügyessége váljék a fődologgá. Ezért is elég gyakran két végletes ítéletet hallhatunk; hol ezt a felkiáltást: milyen pompás tárgy, milyen mély, elragadó, csodálatra méltó koncepció, milyen nagyvonalúsága a kifejezésnek, milyen merészsége a rajznak; hol meg az ellenkezőjét: milyen pompásan, milyen hasonlíthatatlanul van megfestve. Ez a szétválás magának a festészetnek a fogalmában rejlik, sőt méltán azt mondhatjuk, hogy a két oldalt nem lehet egyforma tökéletességben egyesíteni, hanem mindegyiknek magában önállóvá kell válnia. Mert a festészet ábrázoló eszköze egyrészt az alak mint olyan, a térbeli elhatárolás formái, másrészt a szín, s e jellegénél fogva egyfelől az eszményi, plasztikus, másfelől a valóságos létezés közvetlen különösségének véglete között áll. Ennek alapján kétféle festészet lép fel. Az egyik az eszményi, amelynek lényege az általánosság, a másik pedig az, amely az egyedit szűkebb különlegességében ábrázolja.

a) Ebben a tekintetben a festészetnek *először*, miként a szobrászatnak, a szubsztanciálist, a vallásos hit tárgyait, a történelem nagy eseményeit, a legkiemelkedőbb egyéneket kell ábrázolnia, habár ezt a szubsztanciálist a belső szubjektivitás formájában szemlélteti. Itt az ábrázolt cselekmény nagyszerűsége, komolysága, a benne kifejezett kedély mélysége a fontos, úgyhogy itt még nem kaphat teljes jogot mindazoknak a gazdag művészeti eszközöknek kifejezése, amelyekre a festészet képes és azé az ügyességé, amelyet ezeknek az eszközöknek tökéletesen virtuóz használata megkövetel. Az ábrázolandó tartalom hatalma, az elmerülés e tartalom lényegében és szubsztancialitásában, háttérbe szorítja ama túlsúlyban levő ügyességet mint még lényegtelenebbet a festés művészetében. Így pl. a rafaeli kartonok felbecsülhetetlen értékűek, s megmutatják a koncepció egész kitűnőségét, habár Rafaelt, még ha kidolgozta is festményeit, a színezésben, a tájképben stb. minden bizonnyal meghaladták a holland mesterek, bármilyen mesteri tudást ért is el Rafael a rajzban, eszményi és mégis teljesen élő egyéni alakok tisztaságában, a kompozícióban és a színezésben. Még inkább így áll a dolog a művészet korábbi olasz héroszainál, akik mögött már Rafael elmarad a kifejezés mélységében, erejében és bensőségében, bár másrészt túlszárnyalta őket a festés művészetében, az eleven csoportosítás szépségében, a rajzban stb.

β) Megfordítva azonban a festészet, mint láttuk, nem állhat meg ennél az elmerülésnél a szubjektivitás tartalmasságában és végtelenségében, hanem megvan az a különös feladata, hogy önállósítsa és szabaddá tegye azt, ami különben csak mintegy járulék, környezet és háttér. Ebben a továbbhaladásban a legmélyebb komolyságtól a különlegesnek külsőlegességéhez a festészetnek el kell jutnia magának a megjelenésnek mint olyannak végletéig, azaz odáig, ahol minden tartalom közömbös és a művészi látszatkeltés válik a főérdekké. Azt látjuk, hogy a legnagyobb művészettel rögzítik meg az égbolt, a napszakok, az erdőmegvilágítás legröpkébb fényeit, a felhők, hullámok, tavak, folyók fényeit és visszfényeit, a bor csillogását és ragyogását a pohárban, a szem fényét, a tekintet, a mosoly pillanatnyi felvillanását stb. A festészet itt az eszményitől az eleven valósághoz halad, s e valóság megjelenésének hatását különösen minden legapróbb részlet pontos kidolgozásával éri el. Ez azonban nem pusztán a kidolgozás serénysége, hanem szellemmel teli szorgalom; minden különösséget magában tökéletesen kidolgoz, s az egészet mégis összefüggésben és folyamatosságban tartja, ehhez pedig a legnagyobb művészetre van szüksége. Itt úgy látszik, hogy az ezáltal elért elevenség a valóság látszatának keltésében magasabb rendeltetéssé válik az eszménynél, s ezért egyetlen művészetben sem vitatkoznak többet eszményről és természetről, mint már korábban más alkalommal bővebben kifejtettem. Minden művészi eszköznek ilyen jelentéktelen tárgyakkal kapcsolatban való alkalmazását lehetne persze mint pazarlást megróni; a festészet azonban nem mondhat le ezekről a tárgyakról; ezek viszont a maguk részéről egyedül alkalmasak arra, hogy ilyen művészettel dolgozzák fel őket, s a látszatnak ezt a végtelen finomságát és gyengédségét nyújtsák. —

γ) Ámde a művészi feldolgozás nem áll meg ennél az általánosabb ellentétnél, hanem, mivel a festészet általában a szubjektivitás és különösség elvén alapul, a különlegesnek és egyedinek közelebbi jellemzéséhez megy tovább. Az építőművészet és a szobrászat is mutat ugyan nemzeti különbségeket, s különösen a szobrászatban már felismerhető az iskolák és az egyes mesterek nagyobb fokú egyéni jellege; a festészetben azonban az ábrázolásmódnak ez a különbözősége és szubjektivitása éppoly tágkörűvé és kiszámíthatatlanná nő, mint ahogyan nem lehet előre elhatárolni azokat a tárgyakat, amelyeket a festészetnek meg szabad ragadnia. Főképpen itt érvényesül a népek, vi-

dékek, korszakok és egyének különleges szelleme, s ez nemcsak a tárgyak megválasztására és a koncepció szellemére vonatkozik, hanem a rajzolásnak, csoportosításnak, színezésnek, az ecsetkezelésnek, egyes színek feldolgozásának stb. módjára is, le egészen a szubjektív modorosságokig és megszokásokig.

Mivel a festészetnek az a rendeltetése, hogy ilyen korlátlan mozgási tere legyen a bensőben és a különösben, azért természetesen kevés az az általános, amit határozottan mondhatunk róla, mint ahogy kevés az a határozott, amit általánosságban említhetünk reá nézve. Mégsem elégedhetünk meg azzal, amit a tartalom, az anyag és a művészi feldolgozás elvéről eddig kifejtettem, hanem — ha mellőzzük is az empirikust sokrétű változatosságában — még néhány különös oldalt, amely általánosan érvényesülőnek bizonyult, közelebbről kell szemügyre vennünk.

2. A festészet különös meghatározottságai

Ennek az alaposabb jellemzésnek különböző szempontjait már az eddigi fejtegetések szabják meg számunkra. E szempontok ismét a tartalomra, az anyagra s mind a kettőnek művészi feldolgozására vonatkoznak.

Ami *először* a *tartalmat* illeti, már láttuk ugyan, hogy a megfelelő tárgy a romantikus művészeti forma tartalma; fel kell azonban vetnünk azt a további kérdést, melyek azok a határozottabb körök e művészeti forma gazdagságában, amelyek alkalmasak arra, hogy kiváltképpen összekapcsolódjanak a festészeti ábrázolással.

Másodszor: ismerjük ugyan az érzéki anyag *elvét*, most azonban közelebbről meg kell határoznunk azokat a formákat, amelyek a színezéssel kifejezhetők a felületen, amennyiben az emberi alakot és a többi természeti tárgyat akarjuk megjeleníteni, hogy a szellem bensőségét kifejezzük.

Harmadszor ugyanígy felmerül a kérdés: milyen ama művészi felfogás és ábrázolás meghatározottsága, amely maga is különböző módon felel meg a tartalom különböző jellegének, s ezáltal a festészet különös *fajtáit* hozza létre?

a) Már korábban emlékeztettem arra, hogy a régieknek kitűnő festőik voltak, egyúttal azonban megjegyeztem, hogy a festészet hivatása csak ama szemlélés- és érzésmód által teljesíthető, amely a romantikus művészeti formában tevékenynek bizonyul. Ennek azonban a tartalom szempontjából látszólag

ellentmond az a körülmény, hogy éppen a keresztény festészet tetőpontján, Rafael, Correggio, Rubens stb. korában mitológiai tárgyakat használtak fel és ábrázoltak, részben önmagukért, részben fejedelmek nagy tetteinek, diadalainak, házasságának stb. díszítésére és allegorizálására. Ilyesmi legújabban gyakran szóbakerült ismét. Így pl. Goethe feleleventette Philostratosnak Polygnótos festményeiről szóló leírásait, s nagyon szépen, költői felfogással felfrissítette és felújította ezt a témát a festő számára. Ha azonban az ilyen javaslatokkal együttjár az a követelés, hogy a görög mitológia és mondák tárgyait, vagy akár a római világból vett jeleneteket, amelyek iránt a franciák nagy előszeretetet tanúsítottak festészetük bizonyos korszakában, maguknak a régieknek sajátos értelmében és szellemében kell felfogni és ábrázolni, akkor ez ellen mindjárt általánosságban azt az ellenvetést tehetjük, hogy ezt az elmúltat nem lehet visszahívni az életbe, s az ókor sajátos jellege nem felel meg tökéletesen a festészet elvének. Ezért a festőnek ezekből a témákból egészen más valamit kell alkotnia, egészen más szellemet, más érzés- és szemléltetésmódot kell beléjük helyeznie, mint amilyen maguknál a régieknél bennük rejlett, hogy az ilyen tartalmat összhangba hozza a festészet tulajdonképpeni feladataival és céljaival. Így aztán az antik tárgyak és helyzetek köre egészben nem is az a terület, amelyet a festészet következetes fejlődésben kialakított, hanem ellenkezőleg, elhagyta azt a területet mint egyúttal heterogén elemet, amelyet lényegében előbb át kell dolgozni. Mert, mint már több ízben jeleztem, a festészetnek kiváltképp azt kell megragadnia, amit a szobrászattal, zenével és költészettel szemben főleg a külső alak segítségével képes ábrázolni. A szellemnek önmagában való koncentrációja az, aminek kifejezésére nem képes a szobrászat, míg a zene ismét csak nem térhet át a benső megjelenésének külsőlegességére, maga a költészet pedig csak tökéletlen szemléletet adhat a testiségről. A festészet ezzel szemben még képes arra, hogy összekapcsolja a két oldalt, képes magában a külsőben kifejezni a teljes bensőséget, s ezért is a léleknek érzelemmel teli mélységét, s éppúgy a jellemnek és a jellegzetesnek mélyen gyökerező különösségét kell lényeges tartalmul vennie; az érzés bensőségét általában és a bensőséget a *különösben,* amelynek kifejezésére bizonyos eseményeknek, viszonyoknak, helyzeteknek nem pusztán az egyéni jellem kifejtéseként kell megjelenniök, hanem a sajátos különösségnek olyannak kell mutatkoznia, hogy

mélyen bevéső dött, belegyökerezett magába a lélekbe és a fiziognómiába s a külső alak azt teljesen magába fogadta.

Ámde a bensőség kifejezéséhez általában nincs szükség a klasszikusnak eredetileg eszményi önállóságára és nagyszerűségére, amelyben az egyéniség közvetlen összhangban marad szellemi lényegiségének szubsztanciális mozzanatával és testi megjelenésének érzéki jellegével; éppoly kevéssé elégíti ki a kedély ábrázolását a természetes derű, az élvezet görög vidámsága és a boldog elmerültség; hanem a szellem igazi mélységéhez és bensőségéhez hozzátartozik, hogy a lélek átmunkálta érzéseit, erőit, egész belső életét, hogy sok mindent legyőzött, hogy fájdalmakat szenvedett, aggodalmat és lelki szenvedéseket állott ki, de ebben az elszakadásban fenntartotta magát s belőle visszatért önmagába. A régiek a Héraklésről szóló mítoszban ugyancsak héroszt állítanak ugyan elénk, aki sok vesződség után az istenek közé emelkedik s ott boldog nyugalmat élvez, de az a munka, amelyet Héraklés elvégez, csak külső munka, az a boldogság, amely jutalomként osztályrészéül jut, csak csendes pihenés, azt a régi jóslatot pedig, hogy ő vet majd véget Zeus birodalmának, Héraklés, a legnagyobb görög hős, igazában nem valósította meg, hanem amaz önálló istenek uralma csak akkor kezd megszűnni, amikor az ember külső sárkányok és lernai kígyók helyett saját szívének sárkányait és kígyóit, a szubjektivitás belső keménységét és ridegségét győzi le. Csak ezáltal válik a természetes derű a szellem ama magasabbrendű derűjévé, amely lezárja a meghasonlás negatív mozzanatán való átmenetet, s ezzel a munkával a végtelen megnyugvást vívta ki magának. A derű és boldogság érzésének át kell szellemülnie és üdvözüléssé kell tisztulnia. Mert az öröm és a boldogság még magában foglalja a szubjektumnak esetleges természetes összhangját a külső állapotokkal; az üdvözülésben azonban elmaradt a boldogság, amely még a közvetlen egzisztenciára vonatkozik, s az egész a szellem bensőségébe tevődött át. Az üdvözülés olyan kielégülés, amelyet meg kell szerezni és csak így jogos; a győzelem derűje, annak a léleknek érzése, amely kiirtotta magában az érzékit és a végest s ezzel elvetette a gondot, amely mindig lesben áll; üdvözült az a lélek, amely harcolt és gyötrődött ugyan, de diadalmaskodik szenvedései felett.

a) Ha most azt kérdezzük, mi lehet a tulajdonképpeni *eszményi* ebben a tartalomban: ez a szubjektív kedély *megbékélése* istennel, aki maga is végigjárta emberi megjelenésében a fájda-

lomnak ezt az útját. A szubsztanciális bensőség csupán a *vallás* bensősége, a magát érző szubjektum békéje, de csak akkor elégült ki igazán, ha magába szállt, ha földi szíve megtört, ha a létezés puszta természetisége és végessége fölé emelkedett, s ebben a felemelkedésben megszerezte magának az általános bensőséget, a bensőséget és a megegyezést istenben és istennel. A lélek *magát* akarja, de egy másikban akarja magát, mint aki ő maga a maga különlegességében, ezért lemond magáról istennel szemben, hogy benne megtalálja és élvezze önmagát. Ez a *szeretet* jellegzetessége, a bensőség a maga igazságában, a vágytalan, vallásos szeretet, amely kiengesztelődést, békét és üdvösséget ad a szellemnek. Ez a szeretet nem a valóságos, élő szeretet gyönyöre és öröme, hanem szenvedélytelen, sőt vonzalom nélkül való, csupán a lélek vonzódása; olyan szeretet, amelyben a természeti oldal felé halál, elhaltság van, úgyhogy az embernek emberhez való valóságos viszonya mint földi kapcsolat és vonatkozás mulandó dologként lebeg előttünk, amely úgy, ahogyan létezik, lényegileg nem tökéletes, hanem magában hordja az időbeliség és a végesség fogyatékosságát, s ezzel egy másvilágba való felemelkedést hoz létre, amely ugyanakkor a szeretetnek sóvárgás nélküli, vágytalan tudata és élvezése marad.

Ez a vonás a lélekkel teli, belső, magasabb eszményiség, amely most az ókor csendes nagyságának és önállóságának helyébe lép. A klasszikus eszmény isteneiből sem hiányzik ugyan a szomorúságnak egy vonása, ama végzetes negatívum, amely a rideg szükségszerűség feltűnése ezeken a derűs alakokon; ám ezek, önálló isteniségben és szabadságban, mégis biztosak maradnak egyszerű nagyságukban és hatalmukban. Az ilyen szabadság azonban nem a szeretet szabadsága, amely lélekkel telibb és bensőségesebb, mivel a léleknek lélekhez, szellemnek szellemhez való magatartásában rejlik. Ez a bensőség felgyújtja az üdvösségnek, ama szeretetnek a kedélyben jelenlévő sugarát, amely a szenvedésben és a legnagyobb veszteségben nemcsak megvigasztaltnak vagy közönyösnek érzi magát, hanem minél mélyebben szenved, annál mélyebbnek találja ebben a szeretet érzését és bizonyosságát is, s a fájdalomban megmutatja, hogy magán és magában legyőzte azt. Ezzel szemben a régiek eszményeiben, a csendes szomorúságnak amaz említett vonásától függetlenül, csak a nemes természetek fájdalmának a kifejezését látjuk, pl. Niobéban és Laokoónban; ezek nem panaszkodnak és nem esnek kétségbe, hanem nagyoknak és nemeslelkűeknek bizonyulnak

fájdalmukban, de önmaguknak ez a megőrzése üres marad, a szenvedés, a fájdalom mintegy a végső, s a megbékélés és kielégülés helyébe hideg rezignációnak kell lépnie, amelyben az egyén, anélkül, hogy összeomlanék magában, feladja azt, amihez ragaszkodott. Nem az alantas zúzódott szét, nem nyilvánul meg semmiféle düh, semmiféle megvetés vagy bosszankodás, de az egyéniség fensége mégis csak merev önmagánálvaló lét, a sorsnak beteljesülés nélküli elviselése, amelyben a lélek nemessége és fájdalma nem mint kiegyenlített jelenik meg. Az üdvösség és a szabadság kifejezése csak a romantikus vallásos szeretet sajátja.

Ez az egyezés és kielégülés mármost természete szerint szellemileg konkrét, mivel annak a szellemnek érzése, amely egy másikban egynek tudja magát önmagával. Ezáltal itt, ha az ábrázolt tartalom teljes akar lenni, két *oldal* kívánatos, mivel a szeretethez a szellemi személyiség megkettőzése szükséges; a szeretet két önálló személyen alapul, akikben mégis megvan egységük érzése. Ezzel az egységgel szemben mindig kapcsolatos egyúttal a *negatívnak* mozzanata. A szeretet ugyanis a szubjektivitás sajátja, a szubjektum pedig *ez* a magáértvalóan létező szív, amelynek, hogy szeressen, el kell tekintenie önmagától, le kell mondania önmagáról, fel kell áldoznia sajátszerűségének merevségét. Ez az áldozat a *megható* a szeretetben, amely csak az odaadásban él és érez. Ezért, ha az odaadásban az ember mégis visszanyeri saját énjét s magáértvaló létének megszüntetésében éppen az igenlő magáértvaló léthez jut el, akkor ennek az egyezésnek és legnagyobb boldogságának érzésében mégis megmarad a negatívum, a meghatottság, nem annyira mint az áldozatnak, hanem sokkal inkább mint a meg nem érdemelt üdvösségnek az az érzése, hogy mindamellett önállónak és önmagával egységben érzi magát. A meghatottság annak a dialektikus ellentmondásnak az érzelme, hogy az ember lemondott a személyiségről és mégis önálló — olyan ellentmondás, amely megvan a szeretetben s örökké feloldódik benne.

Ami ebben a bensőségben mármost a különös *emberi* szubjektivitás oldalát illeti: az *egyedül* üdvözítő, a mennyeket magában élvező szeretet túlemel az időbeliségen és a jellem különös egyéniségén, s a jellem közömbös valamivé válik. Mint megjegyeztük, már a szobrászat isteneszményei átmennek egymásba; mivel azonban nem szűnik meg az első, közvetlen egyéniségük tartalma és köre, azért ez az egyéniség mégis az ábrázolás

lényeges formája marad. Az üdvösségnek ama tiszta sugarában ellenben megszűnik a különösség. Isten előtt minden ember egyenlő, vagy inkább a jámborság teszi őket valóban egyenlőkké, úgyhogy csak a szeretet említett koncentrációjának kifejezése fontos, s e koncentrációnak ugyancsak nincs szüksége boldogságra vagy erre meg arra az egyes tárgyra. Természetesen a vallásos szeretetnek is szüksége van egzisztenciájához bizonyos egyénekre, akiknek ezen az érzelmen kívül egy másik létezési körük is van; mivel azonban itt a lélekkel teli bensőség a tulajdonképpeni eszményi tartalom, azért e bensőség nem a jellemnek és tehetségének, viszonyainak és sorsának különös különbözőségében nyilvánul és valósul meg, hanem inkább túlemelkedik mindezen. Ha ezért manapság azt halljuk, hogy a jellem szubjektivitása különbségének szempontját teszik fődologgá a nevelésben és mindabban, amit az embernek önmagától meg kell követelnie — amiből az az alapelv következik, hogy mindenkivel másképp kell bánni és önmagunkkal is másképp kell bánnunk — akkor ez a gondolkodásmód teljesen ellentétes a vallásos szeretettel, amelyben az efféle különbözőségek háttérbe szorulnak. Megfordítva azonban az egyéni jellemzés, éppen mert az a lényegtelen valami, ami nem abszolút módon olvad össze a szeretet szellemi mennyországával, itt nagyobb meghatározottságot kap: a romantikus művészeti forma elvének megfelelően szabaddá válik, s annál jellegzetesebben fejeződik ki, mert legfőbb törvénye nem a klasszikus szépség, a közvetlen elevenségnek és véges különösségnek a szellemi vallásos tartalomtól való áthatottsága. Ennek ellenére azonban ez a jellegzetes nem zavarhatja meg és nem szabad, hogy megzavarja a szeretetnek azt a bensőségét; ez viszont a maga részéről szintén nincs hozzákötve a jellegzeteshez mint olyanhoz, hanem szabaddá vált, s magáértvalósága szerint az igazán önálló szellemi eszményi.

A vallásos terület eszményi középpontja és fő tartalma, amint már a romantikus művészeti forma vizsgálata során kifejtettem, a magában *megbékélt,* kielégült szeretet, amelynek tárgya a festészetben nem maradhat merő szellemi világontúli, hanem valóságosnak és jelenlévőnek kell lennie, mivel a festészetnek a legszellemibb tartalmat is emberi, testi valóság formájában kell ábrázolnia. Ennek megfelelően a *szent családot,* különösen pedig a madonna szeretetét a gyermek iránt jelölhetjük meg e körnek teljesen megfelelő eszményi tartalmaként. E

középponton innen és túl azonban még tágkörű anyag kínálkozik, habár ez egyik vagy másik tekintetben önmagában kevésbé tökéletes a festészet szempontjából. Ennek az egész tartalomnak a tagozódását a következőképpen állapíthatjuk meg:

aa) Az első tárgy: magának a szeretetnek objektuma egyszerű általánosságban és magával való zavartalan egységben — maga isten a maga megjelenésnélküli lényegében — az *atyaisten*. Itt azonban a festészetnek nagy nehézségeket kell legyőznie, ha az atyaistent úgy akarja ábrázolni, ahogyan a vallásos keresztény képzeletnek kell őt felfognia. Az istenek és emberek atyja, mint különös egyén a művészetben Zeusban merül ki. Ami azonban máris hiányzik a keresztény atyaistenből, az az emberi egyéniség, pedig a festészet csakis ebben képes visszaadni a szellemit. Mert magáértvalósága szerint az atyaisten szellemi személyiség és legmagasabb hatalom, bölcsesség stb. ugyan, de alaktalanul és gondolati absztrakcióként felfogva. A festészet azonban nem kerülheti el az antropomorfizálást, s ezért az atyaistennek emberi alakot kell adnia. Bármilyen általánosnak, fenségesnek, bensőségesnek és hatalmasnak formálja is a festészet ezt az alakot, mégiscsak többé vagy kevésbé komoly egyén lesz belőle, aki nem egyezik teljesen az atyaisten képzetével. A régi németalföldiek közül pl. van Eyck a genti oltárkép atyaistenében elérte a legkitűnőbbet, amit csak nyújtani lehet ebben a szférában; olyan mű ez, amelyet az olympiai Jupiter mellé állíthatunk; de bármily tökéletes is az örök nyugalom, fenség, hatalom, méltóság kifejezése által, a koncepcióban és kidolgozásban pedig olyan mély és nagyszerű, amilyen csak lehet — mégis marad benne valami, ami nem elégíti ki képzeletünket. Mert az, aminek az atyaistent bemutatják, hogy ti. egyúttal emberi egyén: csak Krisztus, a Fiú. Csak benne szemléljük az egyéniségnek és emberi létnek ezt a mozzanatát mint isteni mozzanatot, mégpedig úgy, hogy ez nem elfogulatlan fantáziaalaknak bizonyul, mint a görög isteneknél, hanem a lényeges kinyilatkoztatásnak, a fődolognak és fő jelentésnek.

ββ) A festészet ábrázolásaiban ezért *Krisztus* lesz a szeretet lényegesebb objektuma. Ezzel a tárggyal ugyanis a művészet egyszersmind átlép az emberibe, amely itt Krisztuson kívül még egy tágabb körré bontakozik szét, Máriának, Józsefnek, Jánosnak, a tanítványoknak stb ... végül pedig annak a népnek ábrázolásává, amely részben követi az Üdvözítőt, részben keresztrefeszítését kívánja és gúnyolódik szenvedésein.

Itt azonban ismét felmerül az imént említett nehézség, ha Krisztust, mint ez mellképeken, mintegy arcképeken történt, a maga *általánosságában* kell felfogni és ábrázolni. Meg kell vallanom, hogy legalábbis engem nem elégítenek ki, mint ahogyan kellene, azok a Krisztus-fők, amelyeket láttam, pl. a Carraccié, kiváltképp van Eyck híres Krisztus-fője az egykori Solly-féle gyűjteményben, most a berlini múzeumban, valamint a Hemlingé a Boisserée testvérek gyűjteményében, most Münchenben. A van eycki fő a forma, a homlok, a színezés, az egész koncepció tekintetében nagyszerű ugyan, a száj és a szem azonban nem fejez ki semmi olyat, ami egyszersmind emberfeletti volna. A benyomás inkább bizonyos merev komolyság s ezt még fokozza a forma tipikus volta, a hajválaszték stb. Ha viszont az ilyen fők kifejezésben és alakban az egyénibb emberi, s ezzel egyúttal a gyengédebb, lágyabb, szelíd felé fordulnak, akkor könnyen veszítenek hatásuk mélységéből és erejéből; de a legkevésbé a görög forma szépsége illik hozzájuk, mint ezt már korábban említettem.

Ezért Krisztus megfelelőbb módon valóságos élete helyzeteiben vehető festmények tárgyául. De ebben a tekintetben nem szabad figyelmen kívül hagyni egy lényeges különbséget. Krisztus élettörténetében ugyanis egyfelől isten emberi szubjektivitása egyik főmozzanat ugyan; Krisztus az istenek egyikévé lesz, de valóságos emberként, s így mint az emberek egyike visszatér az emberek közé; ezért ábrázolható is az emberek megjelenésmódjában, amennyiben ez a szellemi bensőt fejezi ki. Másfelől azonban nemcsak egyes ember, hanem teljességgel isten is. Az olyan helyzetekben mármost, ahol ennek az isteniségnek az emberi szubjektivitásból kell előtörnie, új nehézségekre bukkan a festészet. A tartalom mélysége kezd túlsúlyba kerülni. Mert a legtöbb olyan esetben, amikor pl. Krisztus tanít, a művészet nem érhet el sokkal többet, mint hogy a legnemesebb, legméltóságteljesebb, legbölcsebb férfiként ábrázolja Krisztust, teszem mint Phythagorast vagy valamelyik más bölcset Rafael *Athéni iskolájában*. A legjobb kisegítő megoldást ezért csak abban kereshetjük, hogy a festészet Krisztus isteniségét főként a környezetével való összehasonlításban szemlélteti, különösen ellentétben a bűnösséggel, a bűnbánattal és vezekléssel, vagy az emberben rejlő aljassággal és rosszasággal, vagy pedig megfordítva: imádók által, akik mint emberek, mint hozzá hasonlók, imádatukkal őt, aki megjelenik és

jelen van, kiemelik a közvetlen egzisztenciából, úgyhogy látjuk, amint a szellem mennyországába emelkedik, egyúttal pedig azt a látványt kapjuk, hogy nemcsak mint isten, hanem mint közönséges, természetes, nem eszményi alak is megjelent, s mint szellem lényegileg az emberiségben, a gyülekezetben létezik, s ennek visszfényében fejezi ki isteniségét. Ezt a szellemi visszfényt azonban nem úgy kell értenünk, mintha isten az emberiségben mint puszta akcidenciában, vagy külső alakulásban és kifejezésmódban léteznék, hanem a szellemi létezést az ember tudatában isten lényeges szellemi egzisztenciájának kell tekintenünk. Az ilyen ábrázolásmódot különösen akkor kell alkalmazni, ha Krisztust mint férfit, tanítót, mint feltámadottat vagy megdicsőültet és a mennybe szállót kell szemünk elé állítani. Az efféle helyzetekben ugyanis a festészet eszközei, az emberi alak és színe, az arc, a szem tekintete önmagukban nem elegendők ahhoz, hogy tökéletesen kifejezzék azt, ami Krisztusban rejlik. Éppenséggel nem elegendő pedig itt a formák antik szépsége. Különösen a feltámadás, a megdicsőülés és a mennybemenetel, valamint egyáltalán Krisztus életének mindazok a jelenetei, amelyekben a keresztrefeszítés és a halál után mint ez az egyes ember eltávozott már a közvetlen létezésből és visszatérőben van az Atyához, magában Krisztusban az isteniségnek magasabbrendű kifejezését követelik meg, mint amilyet a festészet tökéletesen tudna megadni, mivel itt azt a tulajdonképpeni eszközt, amelynek segítségével ábrázolnia kell, az emberi szubjektivitást a maga külső alakjában, el kell törölnie s tisztább fényben át kell szellemítenie.

Előnyösebbek és céljuknak megfelelőbbek ezért azok a helyzetek Krisztus élettörténetéből, amelyekben Krisztus önmagában szellemileg még nem befejezetten, vagy ahol az isteniség gátoltan, megalázottan, a tagadás mozzanatában jelenik meg. Ez az eset forog fenn Krisztus *gyermekségében* és a *szenvedéstörténet*ben.

Hogy Krisztus *gyermek*, az egyfelől határozottan kifejezi a vallásban való jelentését: Krisztus isten, aki emberré lesz, s ezért végigjárja az emberinek természetes lépcsőfokozatát is; másrészt abban, hogy mint gyermeket képzelik el, egyúttal bennerejlik a tárgyi lehetetlensége annak, hogy már világosan megmutatkozzék mindaz, ami Krisztus magánvalósága szerint. Itt mármost a festészetnek megvan az a rendkívüli előnye, hogy a gyermek naivitásából és ártatlanságából felragyogtatja

a szellemnek olyan fenségét és magasztosságát, amely részint már az ellentét által nyer erőben, részint, éppen mert gyermeké, ebben a mélységben és nagyszerűségben végtelenül alacsonyabb fokon követelhető meg, mint Krisztusban a férfiúban, a tanítóban, a világ bírájában stb. Így Rafael gyermek-Krisztusai, különösen a Sixtusi Madonnáé Drezdában, a gyermekesség legszebb kifejezései, s mégis megmutatkozik bennük a pusztán gyermeki ártatlanság túlhaladása; ez éppúgy az ifjú burokban jelenvalónak mutatja az istenit, mint ahogyan sejteti ennek az isteniségnek végtelen kinyilatkoztatássá való kitágulását, egyúttal pedig a gyermekiben igazolja ismét azt, hogy az ilyen kinyilatkoztatás még nem befejezett. Van Eyck madonnaképein ezzel szemben mindig a gyermekek sikerültek a legkevésbé; többnyire merevek, s alakjuk fogyatékos, mint az újszülötteké. Némelyek valami szándékost, allegorikust látnak bennük: nem szépek, mert a gyermek-Krisztusnak nem a szépsége az, ami tiszteletben részesül, hanem Krisztus mint Krisztus. A művészetben azonban nem helyénvaló az ilyen gondolkodás, s Rafael gyermekei mint műalkotások sokkal magasabbrendűek ebből a szempontból.

Ugyanilyen célszerű a *szenvedéstörténet*, a kigúnyolás, a tövissel való megkoronázás, az *Ecce homo*, a keresztvitel, a keresztrefeszítés, a keresztről való levétel, a sírbatétel stb. ábrázolása. Mert itt a tartalom éppen az isteniség, ellentétben diadalával, korlátlan hatalmának és bölcsességének megalázásában. Ezt a művészetet nemcsak általában tudja elképzelni, hanem ebben a tartalomban egyszersmind nagy mozgási tere van a koncepció eredetiségének, anélkül, hogy a fantasztikusba kalandoznék. *Isten* az, aki szenved, amennyiben ember, amennyiben e meghatározott korlátok között él, s így a fájdalom nemcsak mint emberi fájdalom mutatkozik meg az emberi sors miatt, hanem roppant szenvedés ez, a végtelen negativitás érzése, de emberi alakban, szubjektív érzésként; de mivel isten az, aki szenved, mégis enyhül ismét és kisebb lesz a szenvedése; ez nem törhet ki kétségbeesésben, nem fokozódhatik eltorzulássá és irtózatossággá. A *lelki* szenvedésnek ez a kifejezése különösen több olasz mesternél egészen eredeti alkotás. A fájdalom az arc alsó részein csupán komolyság, nem pedig, mint a Laokoónban, az izmok elhúzódása, amelyet mint kiáltást lehetne értelmezni; de a szemen és a homlokon a *lelki szenvedés* hullámai, viharai mintegy torlódnak egymásra; elő-

törnek a belső gyötrelem izzadtságcseppei; de éppen a homlokon, amelynek az elmozdíthatatlan csont a fő jellegzetessége, s éppen ezen a részen, ahol orr, szem és homlok találkozik, s a gondolkodás, a szellemi természet összpontosul s előretolja ezt az oldalt, éppen itt csak kevés a bőr és izom s ezek nem képesek nagy elhúzódásra, s éppen ezáltal mértéktartóan, s egyúttal végtelenül összefogva jelenítik meg ezt a szenvedést. Különösen a schleisheimi képtárból emlékszem egy fejre, amelyen a mester — azt hiszem, Guido Reni — s azután mások is hasonló ábrázolásokban, egészen sajátos koloritot találtak ki, amely nem az emberi színé. Ezeknek a mestereknek a szellem éjszakáját kellett feltárniok, s itt olyan színezést teremtettek maguknak, amely a legnagyszerűbben megfelel a szellem e viharának, e sötét felhőinek, amelyeket ugyanakkor szilárdan körülvesz az isteni természet érchomloka.

A legtökéletesebb tárgy azonban, mint már mondottam, az a magában *kielégült* szeretet, amelynek objektuma nem pusztán szellemi világontúli, hanem jelenvaló, úgyhogy saját tárgyában magát a szeretetet látjuk magunk előtt. Ennek a szeretetnek legmagasabbrendű, legsajátosabb formája Mária anyai szeretete Krisztus iránt, az *egyetlen* anyának a szeretete, aki a világ megváltóját szülte és karjaiban hordozza. Ez a legszebb tartalom, amelyhez a keresztény művészet általában, különösen pedig a festészet felemelkedett vallásos körében.

A szeretet isten iránt, s közelebbről Krisztus iránt, aki az isten jobbján ül, tisztán szellemi jellegű; tárgya csupán a lélek szemének látható, úgyhogy itt nincs szó arról a sajátos megkettőzésről, amely a szeretethez hozzátartozik, s a szeretőket nem erősíti és nem köti eleve egymáshoz egyben természeti kötelék is. Minden más szeretet viszont részben esetleges vonzalom marad, részben pedig a szeretőknek, pl. a testvéreknek vagy a gyermekeiket szerető apának, e viszonyon kívül még más rendeltetésük is van, amely lényegileg igényt tart rájuk. Az atyának, a fivérnek törődnie kell a világgal, az állammal, a hivatással, a háborúval, egyszóval az általános célokkal, a nővér feleség, anya lesz stb. Az anya szeretetében ellenben egyáltalán már a gyermek iránti szeretet sem nem esetleges valami, sem nem pusztán egyes mozzanat, hanem az anya legfőbb földi rendeltetése, amelyben természetes jelleme és legszentebb hivatása közvetlenül egybeesik. Míg azonban egyébként az anyai szeretetben az anya egyszersmind férjét

és a vele való legbensőbb egyesülést is szemléli és érzi gyermekében, Máriának a gyermekkel való kapcsolatában ez az oldal is elmarad. Mert érzésében nincs semmi közös elem egy férj iránti hitvestársi szerelemmel, ellenkezőleg, Józsefhez való viszonya inkább testvéri jellegű, József pedig titokzatos hódolatot érez a gyermek iránt, aki isten és Mária gyermeke. Így a vallásos szeretet a maga legteljesebb és legbensőbb emberi formájában nem a szenvedő és feltámadott vagy a barátai között időző Krisztusban, hanem az érző női természetben, Máriában válik szemléletessé. Mária egész kedélye és létezése általában emberi szeretet a gyermek iránt, akit a magáénak mond, s egyben tisztelet, imádat és szeretet isten iránt, akivel egynek érzi magát. Alázatos isten előtt, de abban a végtelen érzésben, hogy ő az egyetlen, aki áldott a szüzek között; nem önálló magában, hanem csak gyermekében, istenben teljes; de benne — akár a jászolnál, akár mint égi királynő, kielégült és üdvözült; nincs benne szenvedély és sóvárgás, nem érez további szükségletet, s nincs más célja, mint bírni és megtartani azt, ami az övé.

Ennek a szeretetnek ábrázolása mármost a vallásos tartalom szempontjából széles mederben folyik; ide tartozik pl. az angyali üdvözlet, a látogatás, a születés, a menekülés Egyiptomba stb. Ezekhez csatlakoznak azután Krisztus későbbi életpályáján a tanítványok és asszonyok, akik Krisztust követik, s akikben az isten iránti szeretet többé vagy kevésbé a szeretet személyes viszonyává válik az élő, jelenlevő üdvözítő iránt, aki valóságos emberként jár-kel közöttük; ugyanígy az angyalok szeretete, akik a születéskor és sok más jelenetben lebegve szállnak Krisztushoz komolyabb áhítattal vagy ártatlan örvendezéssel. Mindezekben különösen a festészet ábrázolja a szeretet békéjét és kielégülését.

Ám ez a béke éppannyira a legbensőbb szenvedéssé is válik. Mária látja Krisztust, amint a keresztet hordja, szenved és meghal a kereszten, amint leveszik a keresztről és eltemetik és senkinek a fájdalma nem mélyebb, mint az övé. De még az ilyen szenvedésben sem a fájdalomnak vagy csak a veszteségnek merevsége, sem pedig a szükségszerűség elviselése, vagy a sors igazságtalansága miatti panasz a tulajdonképpeni tartalom, úgyhogy itt különösen jellemző a Niobé fájdalmával való összehasonlítás. Niobé is elvesztette minden gyermekét, s most tiszta fenségében és teljes szépségében áll előttünk.

Ami itt fennmarad, az e szerencsétlen nő egzisztenciájának mozzanata, a természetté vált szépség, amely létező realitásának egész körét alkotja; ez a valóságos egyéniség az marad szépségében, ami. De benseje, szíve elvesztette szeretetének, lelkének egész tartalmát; — egyénisége és szépsége csak megkövülni képes. Mária fájdalma egészen más jellegű. Érzi a tőrt, amely átjárja lelke közepét, szíve megszakad, de ő nem kövül meg. Benne nemcsak *volt* a szeretet, hanem teli benseje *maga* a szeretet, a szabad konkrét bensőség, amely megőrzi mindannak abszolút tartalmát, amit elveszít, s még a szeretettnek elvesztésében is megmarad a szeretet békéjében. A szíve megszakad; de szívének szubsztanciális mozzanata, kedélyének tartalma, amely elveszíthetetlen elevenséggel átragyog lelki szenvedésén, végtelenül magasabbrendű valami: a *lélek* eleven szépsége szemben az elvont szubsztanciával, amelynek *testileg* eszményi létezése, ha a szubsztancia elvész, sértetlen marad, de kővé mered.

Végül egy utolsó tárgy Máriára vonatkozólag halála és mennybemenetele. Mária halálát, amelyben visszanyeri az ifjúkor báját, különösen Schoreel festette meg szépen. A mester itt az alvajárásnak, az elhaltságnak, a megmerevedésnek és kifelé való vakságnak a kifejezését adta a Szűznek, de azzal a kifejezéssel, hogy a szellem, amely mégis átpillant a vonásokon, másutt időzik és üdvözült.

γγ) *Harmadszor* ehhez a körhöz, amelyben isten valóságosan jelen van az ő és az övéi életében, szenvedésében és megdicsőülésében, csatlakozik az *emberiség,* az a *szubjektív* tudat, amely istent, vagy pontosabban isten történetének jeleneteit teszi szeretete tárgyává, s nem valamely időbeli tartalommal, hanem az abszolutummal áll kapcsolatban. Itt is három oldalt emelhetünk ki: a nyugodt *áhítatot,* a *bűnbánatot* és *megtérést,* amely a bensőben és a külsőben megismétli az emberen az isten szenvedéstörténetét, valamint harmadszor a belső *megdicsőülést* és a megtisztulás boldogságát.

Ami *először* az áhítatot mint olyat illeti, ez főként az *imádat* tartalma. Ez a helyzet egyrészt megalázkodás, magaodaadás, a béke keresése egy másikban, másrészt nem *kérés,* hanem *imádkozás.* Kérni és imádkozni közeli rokonságban vannak ugyan egymással, mivel az ima is lehet kérés. De a tulajdonképpeni kérés a *maga számára* akar valamit; unszolja azt, akinek van valamije, ami számomra lényeges, hogy kéréseim-

mel jóindulatra hangolja irántam, hogy meglágyítsa szívét, felébressze szeretetét irántam, tehát felkeltse a velem való azonosságának érzelmét; viszont a kérésnél vágyat érzek olyasvalami után, amit a másik veszítsen el, hogy én megkapjam; a másik szeressen engem, hogy önszeretetem kielégüljön, hogy érdekem, jólétem előmozdíttassék. Ezzel szemben én semmi többről nem mondok itt le, mint esetleg arról, ami abban a vallomásban rejlik, hogy akihez kérésemet intézem, képes megadni nekem az ilyesmit. Nem ilyen természetű az imádkozás; ez a szív felemelkedése az abszolutumhoz, amely önmagában a szeretet és semmit sem akar magának; maga az áhítat lesz a teljesülés, maga a kérés az üdvösség. Mert jóllehet az imádság valamilyen különös dologra vonatkozó kérést is tartalmazhat, mégsem ennek a különös dolognak kell tulajdonképpen kifejeződnie, hanem a lényeges a meghallgattatás bizonyossága általában; nem a meghallgattatás bizonyossága e különös dologra vonatkozóan, hanem az abszolút bizalom, hogy isten megadja nekem azt, ami legnagyobb javamra szolgál. Ebben a vonatkozásban is maga az imádkozás a kielégülés, a gyönyör, annak az örök szeretetnek kifejezett érzelme és tudata, amely nemcsak a megdicsőülés sugaraként csillog át az alakon és a helyzeten, hanem maga a helyzet, az ábrázolandó, létező. Az imádkozásnak ebben a helyzetében van pl. Sixtus pápa a róla elnevezett rafaeli festményen, Szent Borbála ugyanott, éppígy látjuk az apostolok és szentek számtalan imádását, pl. Szent Ferencét a kereszt alatt, ahol most Krisztus fájdalma helyett, vagy a tanítványok csüggedése, kételkedése és kétségbeesése helyett az isten iránti szeretetet és tiszteletet, az istenben elmerülő imádságot választják tartalmul. Ezek, különösen a festészet régibb korszakaiban, leginkább öreg, az életben és szenvedésben megviselt arcok, arcképszerűen felfogva, de ájtatos lelkek, úgyhogy ez az imádás nemcsak ebben a pillanatban a foglalatosságuk, hanem mintegy papokká, szentekké válnak, akiknek egész élete, gondolkodása, vágyakozása és akarása az ájtatosság, s akiknek kifejezése minden arcképszerűség mellett sem tartalmaz egyebet, mint a szeretetnek ezt a bizalmát és ezt a békéjét. Másként van ez azonban már régebbi német és németalföldi mestereknél. A kölni dómkép tárgya pl. az imádkozó királyok és Köln védőszentjei; a van eycki iskolában is igen kedvelt volt ez a tárgy. Itt az imádkozók gyakran ismert személyek, fejedelmek, aho-

gyan pl. a Boisserée fivérek birtokában lévő híres Imádáson, amelyet van Eyck egyik művének *mondanak*, két királyban Burgundi Fülöpöt és Merész Károlyt vélték felismerni. Ezeken az alakokon meglátszik, hogy ezenkívül is még valamik, más foglalkozásuk is van, s itt úgyszólván csak vasárnap vagy kora reggel a misére mennek, a hét vagy a nap többi részében azonban más foglalkozást űznek. Különösen németalföldi vagy német képeken a donatáriusok jámbor lovagok, istenfélő háziasszonyok fiaikkal és leányaikkal. Ezek az alakok Mártára hasonlítanak, aki ide-oda járkál, s a külső és világi dolgokkal is törődik, nem pedig Máriára, aki a legjobb részt választotta. Bár jámborságukban nem hiányzik belőlük a bensőség és kedély, de nem a szeretet éneke az, amely betölti egész természetüket, s amelynek nem pusztán emelkedettségnek, imának vagy a kérés teljesüléséért mondott köszönetnek kellene lennie, hanem egyedüli életüknek, mint a csalogány éneke.

Azt a különbséget, amely általánosságban az efféle festményeken egyrészt a szentek és az imádkozók, másrészt a keresztény gyülekezet jámbor tagjai között valóságos létezésükben megállapítható, akként jellemezhetjük, hogy az imádkozók, különösen olasz képeken, a külsőnek és a belsőnek tökéletes összhangját mutatják jámborságuk kifejezésében. A lélekkel teli kedély egyúttal főképp az arcformák lelkességeként jelenik meg, az arcformák pedig semmi olyat nem fejeznek ki, ami a szív érzelmeivel ellentétes, vagy tőlük különböző. Ez a megfelelés ellenben nincs meg mindig a valóságban. Egy síró gyermek pl., különösen, ha éppen sírni kezd, gyakran megnevettet bennünket fintoraival, függetlenül attól, hogy tudjuk, szenvedése nem éri meg a sírást; éppígy idősebb emberek arca, ha nevetni készülnek, eltorzul, mert arcvonásaik túlságosan kemények, hidegek és erősek, semhogy természetes, erőltetettség nélküli nevetéshez vagy vidám mosolygáshoz alkalmazkodnának. Az érzésnek és azoknak az érzéki formáknak ilyen megnemfelelését, melyekben a jámborság kifejeződik, kerülnie kell a festészetnek, s tőle telhetőleg létre kell hoznia a bensőnek és külsőnek harmóniáját. Ezt meg is tették a legteljesebb mértékben az olaszok, már kevésbé a németek és a németalföldiek, mivel ábrázolásmódjuk arcképszerűbb.

További megjegyzésként ehhez még hozzáfűzöm, hogy a lélek ilyen áhítatának nem is kell külső szükségben vagy lelkiinségben felhangzó rettegő segélykiáltásnak lennie, ahogyan ezt

sok zsoltár és lutheránus egyházi ének foglalja magában — mint például: »Mint a szép híves patakra a szarvas kívánkozik, lelkem úgy óhajt Uramra . . .« — hanem lehet beleolvadás, ha nem is olyan édes, mint az apácáké, a lélek odaadása, s ennek az odaadásnak gyönyöre, kielégülés, készenlét. Mert a hit szorultsága, a kedély aggódó elsatnyulása, ez a kételkedés és kétségbeesés, amely megmarad a vívódásban és a meghasonlásban, az olyan hipochondriás jámborság, amely sohasem tudja, nincs-e bűnben, hogy bűnbánata igaz-e, hogy a kegyelem eltöltötte-e, az olyan odaadás, amelyben a szubjektum mégsem engedheti magát szabadjára s ezt éppen aggodalmával bizonyítja be, nem tartozik a romantikus eszmény szépségéhez. Még inkább sóvárogva az ég felé emelheti szemét az áhítat, habár művészibb és megnyugtatóbb, ha az imádásnak egy jelenlevő, evilági objektumára, Máriára, Krisztusra, egy szentre stb. irányul a tekintet. Könnyű, sőt nagyon is könnyű egy képnek azáltal adni magasabbrendű érdekességet, hogy a fő alak az ég felé, a másvilágra emeli tekintetét, mint ahogy manapság is ezt a könnyű eszközt használják arra, hogy istent, a vallást tegyék az állam alapjává, vagy hogy mindent bibliaidézetekkel bizonyítsanak, nem pedig a valóság ésszerűségével. Guido Reninek pl. modorosságává vált, hogy ezt a pillantást és szemfelvetést adja képeinek. A müncheni *Mária mennybemenetele* pl. a legnagyobb hírnévre tett szert műbarátok és műértők körében, s természetesen a megdicsőülés fenséges glóriája, a léleknek a mennyben való elmerülése és feloldódása, s a menny felé lebegő alakoknak egész tartása, a színek világossága és szépsége a legnagyobb hatású; én azonban Máriához mégis illőbbnek tartom, ha jelenvaló szeretetében és üdvözültségében, a gyermekre függesztett tekintettel ábrázolják; a sóvárgás, a felfelé törekvés, amaz ég felé emelt tekintet közel jár a modern érzelgősséghez.

A *második* pont a negativitás belépésére vonatkozik a szeretet szellemi áhítatába. A tanítványoknak, szenteknek, vértanúknak részben külsőleg, részben csak belsőleg kell végigjárniok a fájdalmaknak ugyanazt az útját, amelyen Krisztus előttük járt a szenvedéstörténetben.

Ez a fájdalom részben a művészet határán van, s átlépésére könnyen lehet hajlamos a festészet, amennyiben a *testi* szenvedés kegyetlenségét és irtózatosságát, az elevenen való megnyúzást és megégetést, a keresztrefeszítés kínját és gyöt-

relmét veszi tartalmul. Ezt, ha nem akar eltávolodni a szellemi eszménytől, nem szabad neki megengedni, nemcsak azért, mert az efféle kínzásoknak szemünk elé hozatala érzékileg nem szép, vagy mert manapság gyenge az idegzetünk, hanem abból a magasabb okból, hogy nem az érzéki oldal a fontos. A tulajdonképpeni tartalom, melyet érezni és ábrázolni kell, a szellem története, a *lélek* szenvedése szeretetből, nem pedig egy szubjektumnak közvetlen testi szenvedése, a mások szenvedése miatti fájdalom, vagy az embernek önmagában való fájdalma saját értéktelensége miatt. A vértanúk állhatatossága érzéki kegyetlenségek közepette olyan állhatatosság, amely pusztán érzéki fájdalmat visel el; a szellemi eszményben azonban a léleknek magával, szenvedésével, szeretetének megsértésével, a belső vezeklléssel, szomorúsággal, bűnbánattal és töredelemmel van dolga.

De ennek a belső kínnak sem hiányozhatik azután a *pozitív* oldala. A léleknek bizonyosnak kell lennie az embernek istennel való objektív, magán- és magáértvalósága szerint megtörtént megbékélésében, s csak azzal kell törődnie, hogy ez az örök üdvösség szubjektívvá váljék benne is. Ilyen módon gyakran látunk vezeklőket, vértanúkat, szerzeteseket, akik az objektív megbékélés bizonyosságában részben gyászolnak egy szívet, amelyről le kell mondaniok, részben véghez vitték önmaguknak ezt az odaadását, de a megbékélést mindig újból végghezvittnek akarják tudni, s ezért mindig újból kiróják magukra a vezeklést.

Itt mármost kétféle kiindulópont lehetséges. Ha ugyanis a művész eleve vidám természetet, szabadságot, derűt, határozottságot vesz alapul, amely könnyen veszi az életet és a valóság kötelékeit, s röviden végez velük, akkor ezzel inkább társul a *forma* természetes nemessége, bája, vidámsága, szabadsága és szépsége is. Ha ellenben nyakas, dacos, korlátolt lelkület az előfeltétel, akkor a legyőzés kemény erőt tesz szükségessé, hogy a szellemet kifejtse az érzékiből és világiból, s az üdv vallására tegyen szert. Ezért az ilyen dacosság esetén az erősség és szilárdság keményebb formái lépnek fel, a sebeknek, amelyeket e nyakasságon ütni kell, forradásai láthatóbbak és maradandóbbak, s a formák szépsége elesik.

Harmadszor lehet a megbékélés pozitív oldalát is, a fájdalomból való *megdicsőülést,* a vezeklésből elnyert üdvözülést magában tartalmul venni; olyan tárgy ez, amely persze könnyen tévútra csábít.

Ezek az abszolút szellemi eszménynek mint a romantikus festészet lényeges tartalmának fő különbségei; ez az anyaga legsikerültebb, legünnepeltebb műveinek, olyan műveknek, amelyek halhatatlanok gondolati mélységük által, s ha igazi ábrázolás járul hozzá, akkor a kedélynek üdvösségéhez való legmagasabb felfokozását, a legmélyebb érzésűt, a legbensőbbet alkotják, amit egyáltalán csak adhat a művész.

E vallási tárgyak köre után még *két* másik területet kell megemlítenünk.

β) A vallási kör ellentéte a magában véve éppoly bensőség nélküli, mint istentelen — a *természet*, s közelebbről a festészetre vonatkozóan, a *táji* természet. A vallásos tárgyak jellegét úgy határoztuk meg, hogy bennük kifejeződik a lélek *szubsztanciális* bensősége, a szeretetnek az abszolutumban való magánálvalósága. A bensőségnek azonban még más tartalma is van. Találhat a számára teljességgel külsőben is olyasmit, ami megrezegteti a kedélyt, s az objektivitásban mint olyanban felismerhet vonásokat, amelyek rokonságban vannak a szellemivel. Közvetlenségüknél fogva a dombokat, hegyeket, erdőket, völgyeket, folyókat, síkságokat, a napfényt, a holdat, a csillagos égboltot stb. pusztán mint hegyeket, folyókat, napfényt, a holdat, a csillagos égboltot stb. pusztán mint hegyeket, folyókat, napfényt észleljük; ámde *először is* ezek a tárgyak már magukban érdekesek, amennyiben a természet szabad elevensége jelenik meg bennük és összhangba hozza őket a szubjektummal, aki maga is eleven; *másodszor* az objektívnak különös helyzetei olyan hangulatokat keltenek a kedélyben, amelyek megfelelnek a természet hangulatainak. Ebbe az elevenségbe, a lelkiségnek e megcsendülésébe az ember beleélheti magát, s így bensőséges lehet a természetben is. Ahogyan az árkádiaiak beszéltek Pánról, aki az erdő sötétjében megborzaszt és megrémít, úgy a táji természet különböző állapotai, az enyhe derű, a nyugalmas illatosság, a tavaszi üdeség, a téli megdermedés, a reggeli felébredés, az est csendje stb. megfelelnek bizonyos lelkiállapotoknak. A tenger nyugalmas mélysége, a végtelen erejű háborgás lehetősége bizonyos viszonyban van a lélekkel, s megfordítva, a zivatar, a vihartól felkorbácsolt hullámok zúgása, áradása, túlhabzása, megtörése együttérző hangokra készteti a lelket. Ez a bensőség is tárgya a festészetnek. Ezért nem szabad, hogy a természeti objektumok mint olyanok pusztán külsőleges formájukban és összeállításukban alkossák a tulaj-

donképpeni tartalmat, úgyhogy a festészet merő utánzássá válnék; hanem az ábrázolt tájakban ki kell emelni és élénkebben kell hangsúlyozni a természetnek mindent átjáró elevenségét s ez elevenség különös állapotainak jellemző szimpátiáját bizonyos lelki hangulatokkal: csak ez a bensőséges elmerülés az a szellemmel és lélekkel teli mozzanat, amelynek révén a természet nemcsak mint környezet, hanem önállóan is a festészet tartalmává válhatik.

γ) A bensőségnek egy *harmadik* fajtája végül az a bensőség, amely részint tájszerű elevenségükből kiszakadt, teljesen jelentéktelen objektumokban, részint az emberi életnek olyan jeleneteiben fordul elő, amelyek szemünkben nemcsak teljesen esetlegeseknek, hanem egyenesen alantasaknak és közönségeseknek tűnhetnek fel. Már más alkalommal (Esztétika. I. szakasz. 208. l. kk. és II. szakasz. 219—226. l.) igyekeztem igazolni az ilyen tárgyak művészi voltát. A festészetre vonatkozóan csak a következő megjegyzéseket fűzöm hozzá az eddigi vizsgálódáshoz.

A festészetnek nemcsak a belső szubjektivitással, hanem egyszersmind a magában *különlegessé* vált bensővel van dolga. Ez a benső mármost, éppen mert elve a különösség, nem áll meg a vallás abszolút tárgyánál, s éppoly kevéssé veszi tartalmául a külsőből csupán a természeti elevenséget és ennek meghatározott táji jellegét, hanem tovább kell mennie ahhoz, ami iránt az ember mint egyes szubjektum érdeklődhetik s amiben kielégülést találhat. Már a vallásos körből vett ábrázolásokban a művészet, minél magasabbra emelkedik, annál inkább a földibe és jelenvalóba helyezi tartalmát is, s a világi létezés tökéletességét adja meg neki, úgyhogy az érzéki egzisztencia oldala a művészet által a fődologgá. az áhítat érdeke pedig kevésbé lényegessé válik. Mert itt is a művészetnek az a feladata, hogy ezt az eszményit egészen valósággá dolgozza ki, hogy az érzékektől távolesőt érzékileg szemléletessé tegye, s a múlt távolából vett tárgyakat áthozza a jelenbe és emberivé tegye.

A mi fokunkon mármost az a bensőség válik tartalommá, amely magában a közvetlenül jelenvalóban, a mindennapi környezetben, a legközönségesebb és legkisebb dolgokban érezhető.

aa) Ha azonban azt kérdezzük, hogy az ilyen tárgyak egyébkénti szegénysége és közömbössége mellett mi a tulajdonképpeni *művészi* tartalom, akkor azt feleljük: az a szubsztanciális,

amely fenntartja és érvényesíti magát bennük, az önálló létezés *elevensége* és öröme általában, a sajátos cél és érdek legnagyobb sokfélesége mellett. Az ember mindig a közvetlenül jelenvalóban él; minden pillanatban való ténykedése: különösség, s a helyes magatartás az, hogy minden foglalatoskodását, akár a legcsekélyebbet is, tökéletesen végezze s egész lelkével jelen legyen benne. Ekkor az ember eggyé válik az ilyen egyediséggel, látszólag csakis érte létezik, mivel beléje helyezte egyéniségének egész energiáját. Ez az egybenőttség hozza létre a szubjektum ama harmóniáját tevékenységének különösségével legközelebbi állapotaiban, amely szintén bensőség, s itt az ilyen magában teljes, lezárt és tökéletes létezés önállóságának varázsát alkotja. Így tehát az az érdekesség, amelyet az efféle ábrázolásokban találhatunk, nem a tárgyban rejlik, hanem e lelkes elevenségben, amely már magában függetlenül attól, amiben elevennek bizonyul, minden romlatlan érzületnek, minden szabad kedélynek tetszik, s számukra együttérzés és öröm tárgya. Ezért nem kell elrontanunk élvezetünket ama követelés által, hogy az úgynevezett *természetességnek* és a természet megtévesztő utánzásának szempontjából csodáljuk az ilyen műalkotásokat. Ez a követelés, amelyet látszólag az ilyen művek sugalmaznak, maga is csalódás csupán, amely félreismeri a lényeget. Mert a csodálkozás akkor csak egy műalkotásnak és egy természeti alkotásnak pusztán külsőséges összehasonlításából fakad, s csupán az ábrázolásnak egy különben már meglévő dologgal való megegyezésére vonatkozik, holott a tulajdonképpeni tartalom s a felfogásnak és kidolgozásnak művészisége itt az ábrázolt dolog megegyezése *önmagával*, a magában átlelkesült realitás. A csalódás elve alapján pl. dicsérhetjük ugyan a Denner-féle arcképeket; bár ezek a természet utánzatai, de legnagyobbrészt nem is érintik az elevenséget mint olyat, amely itt lényeges, hanem abban merülnek ki, hogy a hajszálakat, a ráncokat, egyáltalán azt ábrázolják, ami, ha nem is elvontan halott, de éppoly kevéssé az emberi arckifejezés elevensége.

Ha további élvezetünket ellaposítjuk azzal az előkelő értelmi reflexióval, hogy közönségeseknek és magasabbrendű gondolatainkhoz méltatlanoknak tekintjük az ilyen tárgyakat, akkor ugyancsak nem úgy vesszük a tartalmat, ahogyan a művészet valóban nyújtja nekünk. Ekkor ugyanis csak ama viszony szempontjából nézzük, amelyben az ilyen tárgyakkal va-

gyunk szükségleteink, élvezeteink, egyébkénti műveltségünk és más céljaink alapján, azaz e tárgyakat csupán *külső célszerűségük* szerint fogjuk fel; ennek következtében szükségleteink eleven öncéllá, fődologgá válnak, a tárgy elevensége pedig megsemmisül, amennyiben a tárgynak látszólag csak az a rendeltetése, hogy puszta eszközül szolgáljon, vagy teljesen közömbös maradjon számunkra, mert nem tudjuk felhasználni. Egy napsugár pl., amely a nyitott ajtón keresztül a szobába esik, amelybe belépünk, egy vidék, amelyen átutazunk, egy varrónő, egy szolgáló, akit serény munkában látunk, teljesen közömbös valami lehet számunkra, mivel szabad folyást engedünk ettől távoleső gondolatoknak és érdekeknek, s ezért, ebben a magunkkal vagy másokkal folytatott beszélgetésben, gondolatainkkal és beszédünkkel szemben az előttünk levő helyzet nem juthat szóhoz, vagy csak egészen futólagos figyelmet kelthet, amely nem megy túl az ilyen elvont ítéleteken: »kellemes, szép, rút« stb. Így örülünk bizonyára egy paraszttánc vidámságának is, gondtalanul szemlélve azt, vagy otthagyjuk és lenézzük, mert »minden nyerseség ellensége« vagyunk. Hasonlóan vagyunk olyan emberek fiziognómiájával, akikkel a köznapi életben érintkezünk vagy véletlenül találkozunk. Szubjektivitásunk és kölcsönös tevékenységünk ilyenkor mindig közrejátszik. Ösztönözve érezzük magunkat, hogy ennek vagy annak ezt vagy azt mondjuk, ügyeket kell elintéznünk, tekintettel kell lennünk reá, gondolunk erre vagy arra őt illetően, ránézünk ennél vagy annál a körülménynél fogva, amelyet róla tudunk, beszédünkben eszerint igazodunk, hallgatunk erről, hogy őt meg ne bántsuk, nem érintjük amazt, mert rossz néven vehetné tőlünk, egyszóval tárgyunk mindig az ő története, rangja, társadalmi állása, iránta való magatartásunk, vagy vele való ügyünk, s megállunk egy teljesen gyakorlati viszonyban vagy a közömbösség és figyelmetlen szórakozottság állapotában.

A művészet azonban az ilyen eleven valóság ábrázolásában teljesen megváltoztatja álláspontunkat vele szemben; egyrészt elvágja mindazokat a gyakorlati szálakat, amelyek különben összefüggésbe hoznak bennünket a tárggyal, s ezt teljesen elméletileg állítja velünk szembe; másrészt megszünteti a közömbösséget is, s másutt elfoglalt figyelmünket egészen az ábrázolt helyzetre irányítja, amelyre összpontosítanunk kell magunkat, hogy élvezzük. — Eszményi alkotásmódjánál fogva különösen a szobrászat elve kiiktatja a tárggyal való gyakor-

lati kapcsolatot, amennyiben a szobrászati mű nyomban megmutatja, hogy nem tartozik hozzá ehhez a valósághoz. A festészet ellenben egyrészt egészen bevezet bennünket egy hozzánk közelebb álló hétköznapi világ jelenvalóságába, de másrészt széttépi benne a szükségletnek, vonzásnak, rokonszenvnek vagy ellenszenvnek mindazon szálait, amelyek az ilyen jelenvalósághoz vonzanak vagy tőle visszataszítanak bennünket, s a tárgyakat mint öncélt, sajátos elevenségükben hozza hozzánk közelebb. Itt az ellenkezője történik annak, amit Schlegel úr pl. a Pygmalion történetében olyan teljesen prózaian úgy fejez ki, hogy a befejezett műalkotás visszatér a közönséges élethez, a szubjektív hajlam és a reális élvezet viszonyához; ez a visszatérés ellentéte annak, hogy a műalkotás eltávolítja a tárgyakat szükségletünktől, s éppen ezzel állítja elénk saját önálló életüket és megjelenésüket.

ββ) Ahogyan a művészet ebben a körben visszaszerzi az elveszett önállóságot olyan tartalomnak, amelyet magában egyébként nem engedünk érvényesülni sajátszerűségében, úgy *másodszor* meg tudja rögzíteni az olyan tárgyakat, amelyek a valóságban nem maradnak meg annyi ideig, hogy magukban figyelemre szoktuk volna méltatni őket. Minél magasabbra nyúlik fel a természet a maga szervezeteiben és mozgalmas megjelenésükben, annál inkább a színészhez hasonlít, aki csak a pillanatot szolgálja. Ebben a vonatkozásban már korábban a művészetnek a valóság feletti diadalaként dicsértem, hogy rögzíteni képes a legröpkébb jelenséget is. A festészetben a pillanatnyinak ez a maradandóvátétele egyfelől ismét a koncentrált *pillanatnyi* elevenségre vonatkozik meghatározott helyzetekben, másfelől e helyzetek látszatának mágiájára változó, pillanatnyi színezetükben. Egy lovascsapat pl. minden pillanatban megváltozhatik csoportosulásában, minden egyesnek állapotaiban. Ha magunk is köztük lennénk, egészen más dolgokkal kellene törődnünk, mint azzal, hogy e változások elevenségére figyeljünk; kellene, hogy lóra szálljunk, leszálljunk, felnyissuk a tarisznyát, együnk, igyunk, pihenjünk, leszerszámozzuk a lovakat, itassunk, abrakoljunk stb., vagy ha a megszokott gyakorlati életben nézők volnánk, akkor egészen más érdekekkel néznők mindezt; tudni akarnók, mit csinálnak, hová valók, mi célból vonulnak ki s több effélét. A festő ellenben meglesi a legfutólagosabb mozdulatokat, a legröpkébb arckifejezéseket, a legpillanatnyibb színjelenségeket ebben a mozgalmasságban s

elénk hozza őket pusztán azért, mert érdekli a látszatnak ez az elevensége, amely nélküle eltűnik. Különösen a színek ragyogásának látszata, nem a szín mint olyan, hanem világossága és sötétsége, a tárgyak előtérbe- és háttérbelépése az alapja annak, hogy az ábrázolás természetesnek látszik; műalkotásokban erre kevésbé szoktunk ügyelni, mint amennyire ez az oldal megérdemli; ezt csak a művészet tudatosítja előttünk. Ezenkívül a művész ezekben a vonatkozásokban átveszi a természetnek azt az előnyét, hogy belemegy a legkisebb részletekbe, hogy konkrét, meghatározott, egyénített: az eleven megjelenésnek ugyanezt az egyéni jellegét őrzi meg tárgyai számára leggyorsabb megvillanásukban, s mégsem közvetlen, szigorúan utánzott részleteket ad a puszta észlelés számára, hanem olyan meghatározottságot a fantázia számára, amelyben hatékony marad az általánosság is.

γγ) Minél jelentéktelenebbek a vallásos témákhoz képest azok a tárgyak, amelyeket a festészet tartalmul vesz ezen a fokon, annál inkább éppen maga a *művészi* alkotótevékenység itt az érdekesség egyik fő eleme s tartozik maga is a tartalomhoz: a látás, felfogás, feldolgozás módja, a művész beleélése feladatainak egészen egyéni körébe, a művészi kivitel lelkessége és eleven szeretete. Annak azonban, amivé a művész kezei között válik a tárgy, nem kell olyasminek lennie, ami ne volna az ténylegesen és ne lehetne ténylegesen. Mi csak hisszük, hogy valami egészen mást és újat látunk, mert a valóságban nem figyeljük meg ilyen részletesen az efféle helyzeteket és színbeli megjelenésüket. Megfordítva persze valami új is járul ezekhez a közönséges tárgyakhoz; nevezetesen éppen az a szeretet, értelem és szellem, az a lélek, amellyel a művész megragadja, magáévá teszi őket, s így saját alkotó lelkesedését leheli új életként abba, amit alkot. —

Ezek azok a leglényegesebb szempontok, melyek tekintetbe jönnek a festészet tartalmát illetően.

b) A *második* mozzanat, amelyről most beszélnünk kell, azokra a közelebbi meghatározásokra vonatkozik, amelyek számára az érzéki *anyag*nak megközelíthetőnek kell bizonyulnia, amennyiben fel akarja venni magába a megadott tartalmat.

a) Az *első*, ami ebben a tekintetben fontossá válik, a *vonaltávlat*. Fellépése szükségszerű, mert a festészetnek csak a felületek állanak rendelkezésére, s már nem terítheti ki alakjait, mint a régi szobrászat féldomborművei, ugyanazon a síkon egy-

más mellett, hanem tovább kell mennie olyan ábrázolásmódhoz, amely kénytelen tárgyainak távolságát minden térdimenzióban látszólagossá tenni. Mert a festészetnek a kiválasztott tartalmat ki kell fejtenie, sokszoros mozgásában szemünk elé kell állítania, s az alakokat a külső táji természettel, épületekkel, környező szobákkal stb. sokrétű összefüggésbe kell hoznia, egészen más mértékben, mint amelyben erre a szobrászat akár a domborműben képes. Amit mármost a festészet ebben a tekintetben nem tud a szobrászat reális módján a maga valóságos távolságában elénk állítani, azt a realitás látszatával kell pótolnia. A legkézenfekvőbb ebben a tekintetben az, hogy az előtte lévő *egységes* felületet különböző, látszólag egymástól távoleső síkokra osztja; ezzel megkapja a közeli előtér és távoli háttér ellentétét, amelyeket a középső tér ismét összekapcsol. Ezekre a különböző síkokra állítja oda tárgyait. Mivel a tárgyak aránylag annál kisebbekké válnak, minél távolabb esnek a szemtől, s ez a csökkenés már magában a természetben is matematikailag meghatározható optikai törvények szerint megy végbe, azért a festészetnek is követnie kell ezeket a szabályokat, amelyek a tárgyaknak egy síkfelületre való áttétele által ismét sajátos jellegű alkalmazást kapnak. Ez a festészetben az úgynevezett lineáris vagy matematikai távlat szükségszerűsége; közelebbi előírásait azonban itt nem kell fejtegetnünk.

β) Másodszor azonban a tárgyak nemcsak meghatározott távolságban állnak egymástól, hanem *formájuk* is különböző. Ez a különös térbeli körülhatárolás, amely minden objektumot sajátos alakjában láthatóvá tesz, a *rajz* feladata. Csak a rajz adja meg a tárgyaknak mind egymástól való távolságát, mind egyedi alakját. Legfőbb törvénye a forma és távolság *helyessége;* ez persze először még nem vonatkozik a szellemi kifejezésre, hanem csak a külső megjelenésre, s ennélfogva csupán az alapot alkotja, amely maga is külsőleges, de különösen szerves formáknál s különféle mozgásuknál az ezáltal fellépő rövidülések miatt nagy nehézséggel jár. Amennyiben ez a két oldal tisztán az *alakra* és térbeli totalitására vonatkozik, a *plasztikust,* szoborszerűt alkotja a festészetben; mivel ez a művészet a legbensőbbet is a külső alakkal fejezi ki, a plasztikust éppoly kevéssé nélkülözheti, mint ahogy más tekintetben nem állhat meg nála. Mert a festészet tulajdonképpeni feladata a színezés, úgyhogy az igazi festőiségben a távolság és az alak csak színkülönbségek által nyeri tulajdonképpeni ábrázolását és feloldódik bennük.

γ) Ennélfogva a szín, a *kolorit* teszi a festőt festővé. Szívesen megállunk ugyan a rajznál és főként a vázlatszerűnél, mint különösen zseniálisnál, de bármilyen leleményesen és gazdag fantáziával léphet is ki vázlatokban a belső szellem közvetlenül az alaknak mintegy átlátszóbb, finomabb burkából, a festészetnek mégis csak *festenie* kell, ha nem akar az érzéki oldalt illetően elvont maradni tárgyainak eleven egyéniségében és különlegességében. Ezzel azonban nem vonjuk kétségbe a nagy mesterek, mint pl. Rafael és Albrecht Dürer rajzainak, főként szabadkézi rajzainak jelentős értékét. Ellenkezőleg, bizonyos szempontból éppen a szabadkézi rajzok a legnagyobb mértékben érdekesek, mivel itt azt a csodát látjuk, hogy az egész szellem közvetlenül átmegy a kézügyességbe: a kéz a legnagyobb könnyedséggel, kísérletezés nélkül, pillanatnyi alkotással állítja elénk mindazt, ami a művész szellemében rejlik. Dürer lapszéli rajzai pl. a müncheni könyvtár imakönyvében leírhatatlan szellemiséget és szabadságot mutatnak; ötlet és kidolgozás egy és ugyanannak látszik, míg festményeknél nem tudunk szabadulni attól a gondolattól, hogy itt a tökély csak többszörös átfestés, folytonos haladás és javítás után jött létre.

Mindamellett csak a festészet jeleníti meg elevenen a szín használata révén a lélekkel teljes valóságot. De nem mindegyik festőiskolában volt egyformán magas a kolorit művészete, sőt sajátos jelenség, hogy szinte csak a velenceiek és főként a németalföldiek lettek tökéletes mesterei a színezésnek. Mind a kettő tenger közelében, mind a kettő alföldön élt, amelyet mocsarak, állóvizek, csatornák szelnek át. A hollandoknál ezt úgy magyarázhatjuk, hogy mindig ködös láthatáruk miatt állandóan előttük volt a szürke háttér képzete, s ez a ború annál inkább késztette őket arra, hogy a színességet a megvilágításnak, reflexeknek, fényeknek stb. minden reá való hatásában és minden változatosságában tanulmányozzák, kiemeljék s hogy éppen ebben érezzék művészetük egyik fő feladatát. A velenceiekhez és a hollandokhoz képest az olaszok egyéb festészete — Correggio és néhány más mester kivételével — szárazabbnak, zamattalanabbnak, hidegebbnek és élettelenebbnek tűnik fel.

Közelebbről a színezésben a következő pontokat emelhetjük ki mint legfontosabbakat:

aa) Először minden szín elvont alapját: a *világosat* és a *sötétet*. Ha ez az ellentét és közvetítései magukban, további színkülönbségek nélkül működésbe lépnek, akkor ezáltal csak a fe-

hérnek mint a fénynek és a feketének mint a sötétnek ellentéte, valamint azok az átmenetek és árnyalatok lépnek fel, amelyek a rajzot kiegészítik, amennyiben az alak tulajdonképpeni plasztikájához tartoznak, s a tárgyak emelkedését, lesüllyedését, kerekdedségét, távolságát hívják létre. Ebben a tekintetben futólagosan megemlíthetjük itt a rézmetszés művészetét, amelynek csupán a világossal és sötéttel mint olyannal van dolga. A végtelen szorgalmon és a leggondosabb dolgosságon kívül ebben a nagyrabecsülést érdemlő művészetben, ha a kellő magaslaton áll, szellem egyesül a tömeges sokszorosítás hasznosságával, amint az a könyvnyomdászatban is megvan. De nincs pusztán a fényre és az árnyékra utalva, mint a rajz, hanem igyekszik mai fejlettségi fokán különösen a festészettel versenyre kelni s a megvilágítás okozta világoson és sötéten kívül még a nagyobb világosságnak és sötétségnek azokat a különbségeit is kifejezni, amelyeket maga a helyi szín hoz létre: pl. a rézmetszeten ugyanazon megvilágítás mellett láthatóvá válik a szőke és fekete haj különbsége.

A festészetben azonban a világos és sötét, mint mondottuk, csak az alap, habár ez az alap a legnagyobb fontosságú. Mert csakis ez határozza meg az alaknak mint érzéki alaknak előtérbe- és háttérbelépését, kerekdedségét, egyáltalán tulajdonképpeni megjelenését, azt, amit *modellálásnak* nevezünk. A kolorit mesterei ebben a tekintetben ezt a legvilágosabb fény és a legmélyebb árnyék legvégletesebb ellentétéig viszik, s csak ezáltal hozzák létre nagy hatásaikat. Ennek az ellentétnek azonban nem szabad keménynek maradnia, azaz nem hiányozhatik belőle amaz átmenetek és közvetítések gazdag játéka, amelyek mindent összefüggővé és folyamatossá tesznek, s elmennek a legfinomabb árnyalatokig. Ha viszont hiányzanak az ilyen ellentétek, akkor lapossá válik az egész, mert éppen csak a világosabbnak vagy sötétebbnek különbsége emel ki bizonyos részeket s állít háttérbe másokat. Különösen gazdag kompozíciókban és az ábrázolandó tárgyaknak egymástól való nagy távolsága esetén válik szükségessé elmenni a legmélyebb sötétig, hogy a fény és árny széles fokozatossága jöjjön létre.

Ami mármost a fény és árny közelebbi meghatározottságát illeti, ez főként a művész által alkalmazott *megvilágítás* jellegétől függ. A nappali fény, a reggeli, déli, esti fény, a napfény vagy holdvilág, a derült vagy borús ég, a viharok, a gyertyavilágítás fénye, a zárt, a beeső vagy egyenletesen szétter-

jedő fény, a legkülönbözőbb megvilágításmódok — mindez itt a legváltozatosabb különbségeket okozza. Egy nyilvános, gazdag cselekményben, az éber tudatnak önmagában világos helyzetében a külső fény inkább mellékes dolog, s a művész legjobban a közönséges napfényt használja majd, hacsak a drámai elevenség követelménye, bizonyos alakok és csoportok kívánatos kiemelése, másoknak háttérbe helyezése nem tesz szükségessé szokatlan megvilágítást, amely kedvezőbb az ilyen különbségek számára. A régibb nagy festők ezért kevéssé használtak kontrasztokat, egyáltalán a megvilágításnak úgyszólván egészen sajátos helyzeteit; és joggal, mivel inkább a szellemire mint olyanra, mintsem az érzéki megjelenésmód hatására törekedtek, s a tartalom túlnyomó bensősége és fontossága mellett nélkülözhették ezt a mindig többé vagy kevésbé külső oldalt. Tájaknál és a mindennapi élet jelentéktelen tárgyainál ellenben egészen más jelentőséget kap a megvilágítás. Itt helyükön vannak a nagy művészi, sőt gyakran mesterkélt, mágikus hatások. A tájképen pl. nagy fénytömegek és erősen árnyékos részek merész kontrasztjai a legjobb hatást kelthetik, de éppúgy puszta modorossággá is válhatnak. Megfordítva ebben a körben főként a fényreflexek, a fény és visszfény, ez a csodálatos fényechó, hozzák létre a világosnak és sötétnek különös eleven játékát, s alapos, hosszas tanulmányozást kíván meg mind a művésztől, mind a nézőtől. Emellett a megvilágítás, amelyet koncepciójában a festő külsőlegesen vagy belsőleg fogott fel, maga is csupán gyorsan tovatűnő és megváltozó látszat lehet. Bármilyen hirtelen és szokatlan azonban a megrögzített megvilágítás, a művésznek mégis arra kell ügyelnie még a legmozgalmasabb cselekménynél is, hogy ebben a változatosságban az egész ne legyen nyugtalan, ingadozó, zavaros, hanem maradjon világos és összefogott.

ββ) Annak megfelelően azonban, amit már fentebb mondottam, a festészetnek a világost és sötétet nem szabad puszta elvontságában, hanem magának a színnek különbözőségével kell kifejeznie. A fénynek és árnyéknak színesnek kell lennie. *Másodszor* ezért a színről mint olyanról kell beszélnünk.

Az *első* pont itt ismét mindenekelőtt a színeknek egymáshoz viszonyított *világos* és *sötét* voltára vonatkozik, amennyiben magában a kölcsönös viszonyukban mint világos és sötét hatnak, s egymást emelik vagy elnyomják s ártanak egymásnak. A piros pl. és még inkább a sárga magában azonos intenzitás

mellett világosabb, mint a kék. Ez összefügg maguknak a különböző színeknek természetével; ezt csak Goethe világította meg kellően nemrégiben. A *kékben* ugyanis a *sötét* a fő elem és csak amennyiben egy világosabb, de nem teljesen átlátszo közegen hatol keresztül, látszik kéknek. Az égbolt pl. sötét; a legmagasabb hegyeken egyre feketébbé válik; átlátszó, de mégis homályosító közegen keresztül, mint amilyen az alacsony alföldek atmoszferikus levegője, kéknek látszik, s annál világosabb, minél kevésbé átlátszó a levegő. A *sárgánál* megfordítva a magában véve *világos* egy homályos közegen át hat, mely még átcsillogtatja a világost. Ilyen homályosító közeg pl. a füst; valamilyen rajta keresztül ható fekete előtt nézve, kékesnek tűnik fel, valamilyen világos előtt pedig sárgásnak és vörösesnek. A tulajdonképpeni piros a hatásos, királyi, konkrét szín, amelyben kék és sárga — ezek maguk ismét ellentétek — áthatják egymást; a *zöldet* is ilyen egyesülésnek tekinthetjük, de nem a konkrét egységnek, hanem pusztán eltörölt különbségnek, telített, nyugodt semlegességnek. Ezek a színek a legtisztábbak, a legegyszerűbbek, az eredeti *alapszínek*. Ezért is abban, ahogyan a régi mesterek alkalmazták őket, szimbolikus vonatkozást kereshetünk. Különösen a kék és a piros használatában. A kék megfelel a gyengédebbnek, tűnődőnek, csendesebbnek, az érzelmes maga-elé-nézésnek, amennyiben elve a sötét, amely nem fejt ki ellenállást, míg a világos inkább az ellenálló, alkotó, eleven, derűs; a piros a férfias, uralkodó, királyi; a zöld a közömbös, semleges. E szimbolika alapján pl. Máriát ott, ahol mint trónoló égi királynőt ábrázolják, gyakran piros palástot visel, ahol ellenben mint anya jelenik meg, kéket.

Az összes többi, végtelenül sokféle színt puszta módosulásnak kell tekinteni, amelyekben amaz alapszíneknek valamely árnyalata ismerhető fel. Ebben az értelemben pl. az ibolyakéket egyetlen festő sem fogja színnek mondani. Kölcsönös viszonyukban mármost mindezek a színek maguk, egymáshoz viszonyított hatásukat tekintve, világosabbak vagy sötétebbek; olyan körülmény ez, amelyet a festőnek lényegileg figyelembe kell vennie, hogy ne hibázza el a helyes tónust, amelyre mindenütt a tárgyak modellálása, egymástól való távolsága szempontjából szüksége van. Itt ugyanis egészen sajátos nehézség lép fel. Az arcon pl. az ajak piros, a szemöldök sötét, fekete, barna, vagy ha szőke is, mégis mindig ebben a színben sötétebb, mint az ajak; éppúgy a pirospozsgás arc világosabb színű, mint

az orr, mely alapszínét tekintve sárgás, barnás, zöldes. Ezeket a részeket mármost helyi színezetüknél fogva világosabban vagy erősebben lehet színezni, mint amennyire a modellálás szerint megilleti őket. A szoborműveken, sőt még a rajzban is teljesen az alak és a megvilágítás viszonya szerint oszlik meg a világos és sötét az ilyen részeken. A festőnek ezzel szemben helyi színezetükben kell felvennie őket, amely megzavarja ezt a viszonyt. Még inkább ez történik egymástól távolabb eső tárgyaknál. A mindennapi érzéki szemléletben az értelem ítéli meg a tárgyaknak egymástól való távolságát, formáját stb., nemcsak a színezet alapján, hanem még egészen más körülmények alapján is. A festészetben azonban csak a szín létezik, ez pedig mint puszta szín befolyásolhatja azt, amit a világos és sötét magában megkövetel. Itt a festő művészete abban van, hogy feloldja az ilyen ellentmondást s úgy állítja össze a színeket, hogy ne ártsanak sem helyi színezetükben a modellálásnak, sem egyéb viszonyukban egymásnak. Csak mind a két pontnak figyelembevételével mutatkozhatik meg tökéletességében a tárgyak valóságos alakja és színe. Milyen művészettel festették meg pl. a hollandok az atlaszruhák ragyogását a redők árnyékának mindazzal a sokféle reflexével és fokozatával stb., az ezüst, arany, réz, mázasedények, bársony stb. fényét, s éppígy már van Eyck a drágakövek, aranypaszomántok, ékszerek stb. csillogását. Azokban a színekben, amelyekkel pl. az arany ragyogását idézik elő, magukban nincs semmi fémszerű; ha közelről nézzük őket, egyszerű sárgát látunk, amely magában tekintve csak kevéssé csillog; az egész hatás egyfelől a forma kiemelésétől, másfelől attól a szomszédságtól függ, amelybe minden egyes színárnyalat kerül.

Egy további szempont *másodszor* a színek *harmóniájára* vonatkozik.

Már fentebb megjegyeztem, hogy a színek magának a dolognak természete által tagolt totalitást alkotnak. Ebben a teljességben meg is kell jelenniök; egyetlen fő szín sem hiányozhat egészen, mert különben csorba esik a totalitás értelmén. Különösen a régibb olaszok és németalföldiek elégítenek ki teljesen e színrendszert illetően, festményeiken találunk kéket, sárgát, pirost, zöldet. Az ilyen teljesség a harmónia alapja. Ezenfelül pedig a színeket úgy kell összeállítani, hogy létrejöjjön mind festői ellentétük, mind az ellentét közvetítése és feloldása, s ezáltal nyugalom és kibékülés a szem számára. Az ellentétnek

ilyen erejét és a közvetítés nyugalmát részint a színek összeállításának módja, részint az egyes színek intenzitásának foka hozza létre. A régibb festészetben különösen a németalföldiek használták az alapszíneket a maguk tisztaságában és egyszerű ragyogásában; ez megnehezíti a harmónia elérését az ellentétek kiélezése által, de ha egyszer elérik ezt a harmóniát, ez jólesik a szemnek. A színek ilyen határozottsága és erőssége mellett azonban határozottabbnak és erősebbnek kell lennie a tárgyak jellegzetességének és maga a kifejezés erejének is. Ebben rejlik egyúttal a színezésnek egy magasabbrendű összhangja a tartalommal. A főszemélyeknek pl. egyben a legszembetűnőbb színűeknek kell lenniök, s jellemükben, egész tartásukban és kifejezésmódjukban nagyszerűbbeknek kell látszaniok a mellékalakoknál; ezeket csak kevert színek illetik meg. A tájképfestészetben a tiszta alapszíneknek efféle ellentétei kevésbé lépnek előtérbe, olyan jelenetekben ellenben, amelyekben a személyek maradnak a fődolog, s különösképpen a ruhák foglalják el az egész felület legnagyobb részét, helyénvalók amaz egyszerűbb színek. Itt a jelenet a szellemiség világából fakad, amelyben a szervetlennek, a természeti környezetnek elvontabban, azaz nem természetes teljességében és elszigetelt hatásában kell megjelennie, s amelyhez kevésbé illenek a táj változatos színei a maguk gazdagon árnyalt tarkaságában. Általában a táj nem felel meg olyan tökéletesen emberi jelenetek környezetéül, mint egy szoba, egyáltalán mint egy építészeti alkotás, mivel a szabadban lejátszódó helyzetek egészben véve rendszerint nem azok a cselekmények, amelyekben a teljes benső mutatkozik meg lényeges mozzanatként. Ha azonban a természetbe helyezik az embert, annak csak puszta környezetként kell érvényesülnie. Az efféle ábrázolásokban, mint már mondottuk, kiváltképp a határozott színek helyénvalók. De merészség és erő kell használatukhoz. Édeskés, bizonytalan, szenvelgő arcok nem illenek hozzájuk; az olyan lágy kifejezést, a fiziognómiáknak olyan elmosódottságát, amilyent Mengs óta eszményinek szoktak tartani, teljesen lerontanák a határozott színek. Legújabban nagyon divatba jöttek nálunk a semmitmondó, elpuhult arcok, mesterkélt testtartások, amelyek különösen kecsesek, vagy egyszerűek és nagyszerűek akarnak lenni stb. A belső szellemi jellemnek ez a jelentéktelensége azután a színek és a színtónus jelentéktelenségéhez is vezet, úgyhogy valamennyi szín fakó, erőtlenül megtört és letompított marad, és semmi sem mutatkozik meg iga-

zán; természetesen semmi sincs elnyomva, de kiemelve sem. Ez is a színek harmóniája ugyan, s gyakran nagyon kedves és behízelgően bájos, de jelentéktelen. Hasonló vonatkozásban mondja már Goethe azokban a megjegyzésekben, amelyeket Diderot *Értekezés a festészetről* c. műve fordításához írt: »Semmiképpen sem ismerjük el, hogy könnyebb a gyenge koloritot harmonikussá tenni, mint az erőset; de persze, ha a kolorit erős, ha a színek élénkek, akkor a szem is sokkal élénkebben érzi a harmóniát és diszharmóniát; ha ellenben gyengítik a színeket, ha egyeseket világosan, másokat keverve, ismét másokat piszkosan használnak a képben, akkor természetesen senki sem tudja, harmonikus vagy diszharmonikus képet lát-e; azt azonban mindenesetre meg tudják mondani, hogy a kép hatástalan, jelentéktelen.« —

A színek harmóniájával azonban a koloritban még egyáltalán nem értünk el mindent, hanem *harmadszor* még több más mozzanatnak kell hozzájárulnia, hogy tökély jöjjön létre. Ebben a tekintetben itt még csak az úgynevezett *légtávlatot*, a *karnációt*, s végül a színezet *mágiáját* említem meg.

A vonaltávlat először csak azokra a nagyságkülönbségekre vonatkozik, amelyeket a szemtől kisebb vagy nagyobb távolságban lévő tárgyak vonalai alkotnak. Az *alaknak* ez a megváltozása és megkisebbedése azonban nem az egyetlen, amit a festészetnek utánoznia kell. Mert a valóságban minden különböző *színezetet* kap amaz atmoszféra által, amely a tárgyak között, sőt a tárgyak különböző részei között húzódik. Ez a távolsággal tompuló színtónus a *légtávlat*, amennyiben ezáltal a tárgyak módosulnak részben körvonalaik jellegében, részben világosságuk és sötétségük s egyéb színezet tekintetében. Rendszerint azt hiszik, hogy ami az előtérben a legközelebb áll a szemhez, az mindig a legvilágosabb, a háttér pedig sötétebb, holott valójában másként áll a dolog. Az előtér egyszerre a legsötétebb és legvilágosabb, azaz a fény és árny kontrasztja a közelben hat a legerősebben, s a körvonalak a leghatározottabbak; ellenben minél messzebb távolodnak a tárgyak a szemtől, annál színtelenebbekké, határozatlanabb alakúakká válnak, mivel mindinkább eltűnik a fény és árny ellentéte, végül az egész általában világosszürkébe vész. A megvilágítás különböző módja azonban a legkülönfélébb eltéréseket okozza ebben a tekintetben. Különösen a tájképfestészetben, de minden egyéb olyan festményen is, amely tágas térséget ábrázol, rendkívül fontos a légtávlat, s

a kolorit nagymesterei ebben is varázslatos hatásokat hoztak létre.

Másodszor: a legnehezebb azonban a színezésben, a koloritnak mintegy eszménye, csúcspontja a *karnáció*, az emberi hús színtónusa, amely csodálatos módon magában egyesíti valamennyi többi színt, anélkül, hogy az egyik vagy a másik önállóan kiemelkednék. Az arc fiatalos, egészséges pirossága tiszta kármin ugyan, a legkisebb kék, ibolya, vagy sárga nélkül, de ez a pirosság maga is csak halvány pír, vagy inkább olyan fény, amely látszólag a bensőből tör ki, s észrevétlenül beleolvad az egyébkénti hússzínbe. Ez utóbbi azonban valamennyi fő szín eszmei egymásbaolvadása. A bőr átlátszó sárgáján áttetszik az artériák pirossága, a vénák kéksége, s a világoshoz és sötéthez, valamint a különféle egyéb fényhez és reflexhez hozzájárulnak még szürke, barnás, sőt zöldes tónusok is, amelyek első pillantásra rendkívül természetelleneseknek tűnnek előttünk és mégis helyénvalók és igazán hatásosak lehetnek. A fényeknek ez az egymásbaolvadása amellett teljesen csillogás nélküli, azaz nem valami másnak rajta való fénylését mutatja, hanem belülről átlelkesült és eleven. Különösen a bensőnek ez az átfénylése okozza a legnagyobb nehézséget az ábrázolásnak. Összehasonlíthatjuk ezt egy tóval az esti fényben: meglátjuk benne az alakokat, amelyeket visszatükröz, s egyúttal a víz tiszta mélységét és sajátszerűségét. Ezzel szemben a fém ragyogása fénylik és visszfénylik ugyan, a drágakövek átlátszók, csillogók, de nem mutatják a színek áttetsző egymásbaolvadását, mint a hús, ugyanígy az atlasz, ragyogó selyemszövetek stb. Az állati bőr, a szőrzet, vagy tollazat, a gyapjú stb. ugyanilyen módon a legkülönfélébb színezetű, de a meghatározott részeken mégis direkt, önálló színű, úgyhogy a sokféleség inkább a különböző színezetű felületek és síkok, kis pontok és vonalak eredménye, mintsem olyan egymásbaolvadás, mint a húsnál. Még legjobban megközelítik ezt áttetsző szőlők színjátékai, s a rózsa csodálatosan finom, átlátszó színárnyalatai. De ez sem éri el a belülről jövő megelevenítés fényét, amelynek meg kell lennie a hússzínben, s e ragyogás nélküli lelki hamvasság visszaadása a legnehezebb feladatok közé tartozik, amelyeket csak ismer a festészet. Mert az elevenség e benső, szubjektív jellegének nem akként kell megjelennie, mintha rá volna kenve egy felületre, nem mint materiális színnek, nem mint vonalaknak, pontoknak stb., hanem olyannak, amely magában eleven egész: áttetsző-

mélyen, mint az ég kékje, amely nem lehet ellenállást kifejtő felület a szemnek, hanem olyan, amelyben el kell tudnunk merülni. Már Diderot azt mondja ebben a vonatkozásban a Goethe által lefordított, a festészetről szóló tanulmányában: »Aki elérkezett a hús megérzéséig, az már messzire jutott; a többi ehhez képest semmi. Ezer festő meghalt anélkül, hogy megérezte volna a húst, ezer másik meg fog halni anélkül, hogy megérezné.«

Ami röviden azt az anyagot illeti, amely által a húsnak ez a ragyogás nélküli elevensége létrehozható: erre csak az olajfesték bizonyult teljesen alkalmasnak. A színek egymásbaolvadását a legkevésbé a mozaikmunka képes feltüntetni; ez tartóssága miatt ajánlatos ugyan, de mivel a színárnyalatokat különböző színű, egymás mellé helyezett üvegpálcikákkal vagy kövecskékkel kell kifejeznie, azért sohasem tudja létrehozni a színeknek folyamatos eszmei átolvadását egymásba. Már tovább megy a freskó- és a temperafestés. Ámde a freskófestésben a nedves mészre felkent színek túlságosan gyorsan beszívódnak, úgyhogy egyfelől szükség van az ecsetkezelés legnagyobbfokú ügyességére és biztosságára, másfelől inkább egymás mellé húzott nagy vonalakkal kell dolgozni, amelyek semmiféle finomabb lágyítást nem engednek meg, mivel gyorsan felszáradnak. Ugyanez történik a temperafestésben is; a temperaszínekkel nagy belső világosságot és szép ragyogást lehet ugyan elérni, gyors felszáradásuk miatt azonban ugyancsak kevésbé alkalmasak az összeolvadásra és a lágyításra, s inkább vonalakkal való rajzoló feldolgozást tesznek szükségessé. Az olajfesték ezzel szemben nemcsak a legfinomabb, leggyengédebb egybeolvadást és lágyítást engedi meg, amelynek következtében az átmenetek annyira észrevehetetlenekké válnak, hogy nem tudjuk megmondani, hol kezdődik és hol végződik egy szín, hanem kellő keverés és helyes felrakás mellett drágakőszerű ragyogást is kap, s a fedő- és lazúrfestékek közötti különbség segítségével sokkal nagyobb mértékben hozhatja létre különböző festékrétegek átfénylését, mint a temperafestés.

Végül a *harmadik* pont, amelyet még meg kell említenünk, a ködszerűségre, a kolorit hatásában megnyilvánuló *mágiára* vonatkozik. A színhatásnak ez a varázslata főként csak ott lép fel, ahol a tárgyak szubsztancialitása és szellemisége eltűnt, s a szellemiség most a színezés felfogásába és kezelésébe vonul be. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a mágia valamennyi

színnek akként való kezelésében áll, hogy ezáltal a fénynek magában objektum nélküli játéka jön létre, amely a koloritnak legnagyobb fokú lebegővé-válása: színezések egymásbaolvadnak, reflexek ragyognak, átfénylenek más fényekbe, s oly finomakká, oly illanókká, oly lélekszerűekké válnak, hogy kezdenek átmenni a zene területére. A modellálás szempontjából ide tartozik a fényárny művészete, amelynek az olaszok közül Leonardo da Vinci és mindenekelőtt Correggio voltak a mesterei. Elmentek a legmélyebb árnyakig, amelyek azonban maguk is újra átvilágítva maradnak, s észrevétlen átmeneteken keresztül a legvilágosabb fényig fokozódnak. Ezáltal a legnagyobb fokú kerekdedség jelenik meg, sehol semmi keménység vagy elhatárolás, mindenütt átmenet; fény és árnyék közvetlenül nemcsak mint fény és árny hat, hanem a kettő átfénylik egymáson, ahogyan egy belülről jövő erő keresztül hat egy külsőn. Ugyanez áll a színek kezelésére; ebben is a hollandok voltak a legnagyobb mesterek. Ez eszmeiség, ez egymásbaolvadás által, a reflexeknek és színhatásoknak ez ide-oda hullámzása, az átmeneteknek e változékonysága és tünékenysége által a színek tisztasága, ragyogása, mélysége, enyhe és nedvbő világítása mellett az egész képen elömlik az átlelkesültség fénye: ez a kolorit mágiája, s a művész, e varázsló, szellemének sajátja.

γγ) Ez átvezet bennünket egy utolsó ponthoz, amelyet még röviden tárgyalni akarok.

Kiindultunk a vonaltávlatból, azután továbbmentünk a rajzhoz s végül megvizsgáltuk a színt; *először* a fényt és árnyat a modellálás szempontjából; *másodszor* mint *magát a színt*, mégpedig mint a színek relatív világosságának és sötétségének egymáshoz való viszonyát, továbbá mint a színek harmóniáját, légtávlatát, karnációját és mágiáját. A *harmadik* mozzanat mármost a művész teremtő *szubjektivitására* vonatkozik a kolorit létrehozásában.

Rendszerint azt hiszik, hogy a festészet itt teljesen meghatározott szabályok szerint járhat el. Ez azonban csak a vonaltávlatnál mint egészen geometriai tudománynál van így, habár a szabálynak itt sem szabad mint elvont szabálynak előtűnnie, ha nem akarja szétrombolni a tulajdonképpeni festőiséget. Másodszor a rajz már kevésbé vezethető vissza kivétel nélkül általános törvényekre, mint a távlat, a kolorit pedig a legkevésbé. A színérzéknek művészi tulajdonságnak, létező színtónusok sajátos látás- és felfogásmódjának, valamint a reproduktív kép-

zelőerő és leleményesség lényeges oldalának kell lennie. A színtónusnak e szubjektivitásánál fogva, amellyel a művész szemléli világát, s amely ugyanakkor alkotó marad, a kolorit nagy különbözősége nem puszta önkényessége és tetszés szerinti modorossága olyan színezésnek, amely nincs így *in rerum natura**, hanem magának a dolognak természetében rejlik. Így pl. Goethe a következő idetartozó példát mondja el a *Költészet és Valóság*-ban: »Midőn (a drezdai képtárban tett egyik látogatása után) beléptem cipészemhez (szeszélyből egy cipésznél szállt meg), hogy ebédemet elköltsem, alig hittem a szememnek: mert azt gondoltam, hogy Ostade egyik képét látom magam előtt, annyira tökéletesen, hogy fel lehetett volna akasztani a képtárban. A tárgyak helyzetét, a fényt, az árnyékot, az egésznek barnás színezetét, mindazt, amit ama képeken csodálnak az emberek, itt a valóságban láttam. Első ízben történt, hogy ilyen nagymértékben észleltem azt a képességemet, amelyet azután több tudatossággal gyakoroltam, nevezetesen, hogy a természetet ennek vagy annak a művésznek szemével nézzem, akinek műveire az imént különös figyelmet fordítottam. Ez a képesség sok gyönyört szerzett, de növelte azt a vágyamat is, hogy időnként buzgón gyakoroljam azt a tehetséget, amelyet — úgy látszott — a természet megtagadott tőlem.« Különösen kitűnik a koloritnak ez a különbözősége egyfelől az emberi hús ábrázolásában, még ha eltekintünk is a megvilágításnak, az életkornak, a nemnek, helyzetnek, nemzetiségnek, szenvedélynek stb. minden külsőleg ható módosításától. Másfelől a szabadban, vagy a házak, csapszékek, templomok stb. belsejében folyó mindennapi élet ábrázolása, valamint a természeti táj az, aminek tárgybeli és színezetbeli gazdagsága minden festőt többé vagy kevésbé saját kísérleteire utal, hogy a fényeknek itt fellépő változatos játékát felfogja, visszaadja és szemlélete, tapasztalata és képzelőereje szerint magának kitalálja.

c) Eddig ama különös szempontokra vonatkozóan, amelyeket a festészetben érvényesíteni kell, *először* a tartalomról beszéltünk, *másodszor* arról az érzéki anyagról, amelybe ez a tartalom beleformálható. Befejezésül *harmadszor* már csak az van hátra, hogy megállapítsuk, hogyan és mi módon kell a művésznek, e meghatározott érzéki elemnek megfelelően, tartalmát festőileg felfognia és kidolgoznia. Azt a tág témát, amely itt

* A dolgok természetében. Sz. S.

kínálkozik ismét vizsgálódásunknak, a következőképpen tagolhatjuk:

Először a *koncepció módjának általánosabb* különbségeit kell szétválasztanunk s a mind gazdagabb elevenséghez való továbbmozgásukban követnünk.

Másodszor azokkal a határozottabb szempontokkal kell foglalkoznunk, amelyek e felfogásmódokon belül közelebbről a tulajdonképpeni festői *kompozícióra*, a megragadott *helyzet* és a *csoportosítás* művészi motívumaira vonatkoznak.

Harmadszor pillantást akarunk vetni a *jellemzés* módjára, amely mind a tárgyak, mind a koncepció különbözőségéből következik.

a) Ami *először* a festői felfogás legáltalánosabb módjait illeti: ezek részben magából az ábrázolandó tartalomból, részben a művészet kibontakozásának menetéből erednek; a művészet ugyanis nem dolgozza ki mindjárt kezdettől fogva az egész gazdagságot, amely egy tárgyban rejlik, hanem csak különféle lépcsőfokok és átmenetek után jut el a teljes elevenséghez.

aa) Az első álláspont, amelyet a festészet elfoglalhat ebben a vonatkozásban, még a szobrászatból és az építészetből való származását mutatja: *egész* felfogásmódjának általános jellegében még ezekhez a művészetekhez csatlakozik. Ez leginkább akkor fordulhat elő, amikor a művész egyes alakokra korlátozódik, amelyeket nem egy magában változatos helyzetnek eleven meghatározottságában, hanem az egyszerű, önálló önmagánnyugvásban állít elénk. Annak a tartalomnak különböző köreiből, amelyet a festészet számára megfelelőnek mondottam, ideillők különösen a vallásos tárgyak, Krisztus, az egyes apostolok és szentek. Mert az ilyen alakoknak képeseknek kell lenniök arra, hogy elszigeteltségükben egymagukban elég jelentősek legyenek ahhoz, hogy totalitást alkossanak s a tisztelet és szeretet szubsztanciális tárgyai legyenek a tudat számára. Ilyképpen látjuk főként a régibb művészetben Krisztust vagy szenteket elszigetelten, meghatározott helyzet és természeti környezet nélkül ábrázolva. Ha pedig környezet is van, ez architektonikus, főként gótikus díszítésekből áll, ahogyan gyakran előfordul pl. régi németalföldieknél és felsőnémeteknél. Ebben az építészetre való vonatkozásban, amelynek pillérei és ívei közé gyakran több ilyen alakot állítanak egymás mellé, pl. a tizenkét apostolt, a festészet még nem jut el a későbbi művészet elevenségéig, s maguk az alakok is részben megőrzik a szobrászatnak jobbára

merev, állandó jellegét, részben egyáltalán megállnak egy állandó típusnál, amint ezt pl. a bizánci festészet mutatja. Az ilyen egyes alakokhoz azután, amelyeknek semmiféle környezetük nincs, vagy pusztán architektonikusan vannak körülfogva, a színek szigorúbb egyszerűsége és élénkebb határozottsága is illik. A legrégibb festők ezért gazdag természeti környezet helyett megtartották az egyszínű arany hátteret; vele mármost a ruhák színeinek szembe kell szállniok, s azt mintegy ki kell parírozniok, s ezért határozottabbak, rikítóbbak, mint a festészet legszebb virágzása korszakaiban, mint ahogy általában a barbároknak különben is az egyszerű, élénk színek tetszenek, a piros, a kék stb.

Ehhez az első felfogásmódhoz tartoznak mármost túlnyomórészt a csodatevő képek is. Mint valami bámulatos dologgal, az ember csak bamba viszonyban lehet velük,* amely közömbösen hagyja a művészet oldalát, úgyhogy emberi megelevenítés és szépség nem hozza ezeket a képeket barátságosan közelebb a tudathoz, s azok a képek, amelyeket vallásilag a legjobban tisztelnek, művészi szempontból éppen a legsilányabbak.

Ha azonban az ilyen egyes alakok nem lehetnek mint magukban kész totalitás egész személyiségük kedvéért a tisztelet vagy az érdeklődés tárgyai, akkor nincs értelme az ilyen még a szobrászati felfogás elve szerint kidolgozott ábrázolásnak. Így pl. arcképek az illető személy ismerősei számára és egész egyénisége miatt érdekesek; ha azonban feledésbe merültek vagy ismeretlenek a személyek, akkor egy meghatározott jellegű cselekvésben vagy helyzetben való ábrázolásuk egészen más érdeklődést kelt, mint amilyet az ilyen egészen egyszerű felfogásmód iránt érezhetünk. Nagy portrék, ha a művészet minden eszköze révén teljes elevenségükben állanak előttünk, már maga a létezésnek e *gazdagsága* által előlépnek, kilépnek keretükből. Van Dyck arcképeinél pl., különösen ha az alak helyzete nem egészen *en face*, hanem kissé elfordul, a keret úgy tűnt fel nekem, mint egy ajtó, amelyen keresztül az ember belép a világba. Ha tehát egyének nem olyanok, hogy már önmagukban valami tökéleteset és készet képviselnek, mint a szentek, az angyalok stb. s ha csak egy helyzet meghatározottsága, egy egyes állapot, egy különös cselekvés teheti őket érdekesekké, akkor helytelen

* Az eredetiben szójáték: »Als zu etwas Stupendem hat der Mensch zu ihnen nur ein stupides Verhältnis.« (Sz. S.)

dolog önálló alakokként ábrázolni őket. Így pl. Kügelchen utolsó munkája Drezdában négy fej volt, mellképek: Krisztus, Keresztelő János, János evangélista és a tékozló fiú. Ami Krisztust és János evangélistát illeti, amikor láttam a képeket, egészen célszerűnek találtam a felfogást. De Keresztelő Jánosnak és különösen a tékozló fiúnak egyáltalán nincs meg ez az önállósága számomra, hogy ilyen módon mint mellképeket akarnám látni őket. Itt ellenkezőleg ezeket az alakokat tevékenyekké és cselekvőkké kell tenni, vagy legalábbis olyan helyzetekbe kell hozni, amelyekben külső környezetükkel eleven összefüggésben egy magában lezárt egésznek jellemző egyéniségét kaphatnák. A tékozló fiú feje Kügelchennél nagyon szépen kifejezi ugyan a fájdalmat, a mély bűnbánatot és töredelmet, de hogy ez éppen a *tékozló fiú* bűnbánata, azt csak egy egészen kicsiny disznócsorda jelzi a háttérben. E szimbolikus utalás helyett a csorda közepett, vagy életének egy másik jelenetében kellene látnunk őt. Mert a tékozló fiúnak nincs további teljes, általános személyisége, s ha nem akarjuk, hogy puszta allegóriává váljék, akkor csak olyan helyzeteknek ismert rendjében létezhetik számunkra, amelyekben az elbeszélés jellemzi őt. Úgy kellene őt konkrét valóságban bemutatni, amint elhagyja az atyai házat, vagy nyomorában, bűnbánatában, hazatérésében. Így azonban azok a disznók a háttérben nem sokkal jobbak, mint egy cédula a ráírt névvel.

ββ) Mivel a festészetnek a szubjektív bensőség teljes különösségét kell tartalmául vennie, azért egyáltalán még kevésbé teheti meg azt, mint a szobrászat, hogy megálljon egy jellemnek helyzet nélküli magábannyugvásánál és pusztán szubsztanciális felfogásánál, hanem fel kell adnia ezt az önállóságot s azon kell lennie, hogy tartalmát a jellemek és alakok meghatározott helyzeteiben, sokféleségében és különbözőségében, egymásra és a környezetre vonatkoztatva ábrázolja. A pusztán hagyományos, állandó típusoknak, az alakok architektonikus felállításának és körülfogásának, a szobrászati felfogásmódnak ez az elhagyása, ez a megszabadulás a nyugvótól, tétlentől, egy eleven emberi kifejezésnek, egy jellemző egyéniségnek ez a keresése, minden tartalomnak ez a belehelyezése a szubjektív különösségbe és ennek tarka külsőlegességébe: ez a festészetnek az a haladása, amely által eljut sajátos álláspontjához. Ezért a festészetnek sokkal inkább, mint a többi képzőművészetnek, nemcsak szabad, hanem kell is továbbmennie a *drámai*

elevenségig, úgyhogy alakjainak csoportosítása egy meghatározott helyzetben való tevékenységet mutat.

γγ) Ehhez a bevezetéshez a létezés teljes elevenségébe s az állapotok és jellemek drámai mozgásába kapcsolódik azután *harmadszor* az, hogy a koncepcióban és kidolgozásban egyre nagyobb fontosságot kap minden tárgy egyénisége és színbeli megjelenésének teljesen élő volta, mivel a festészetben az elevenség legmagasabb fokát csak színek fejezhetik ki. De a fénynek ez a mágiája végül olyan túlnyomó részben is érvényesülhet, hogy mellette az ábrázolás tartalma közömbössé válik, s a festészet ezáltal színtónusainak puszta légiességében és varázsában, a színek ellentétében s egymásba átfénylő és átjátszó harmóniájában kezd átfordulni a zenébe, csakúgy, ahogyan a dombormű további kialakulásában a szobrászat kezd közeledni a festészethez.

β) A következő pont, amelyre most rá kell térnünk, azokra a különös meghatározásokra vonatkozik, amelyeket alkotásaiban követnie kell a festői *kompozíció* módjának abban az értelemben, hogy ez utóbbi egy meghatározott helyzetnek és közelebbi motívumainak ábrázolása különböző alakoknak vagy természeti tárgyaknak magában lezárt egésszé való összeállítása és csoportosítása által.

αα) A főkövetelmény, amellyel kezdhetjük, a festészetnek megfelelő *helyzet* szerencsés kiválasztása.

Különösen itt mérhetetlenül nagy tere van a festő leleményességének; egy jelentéktelen tárgynak, egy virágcsokornak, vagy tányérokkal, kenyérrel, egyes gyümölcsökkel körülvett borospohárnak legegyszerűbb helyzetétől kezdve egészen a nagy közéleti események gazdag tartalmú kompozícióiig, a politikai-történelmi tárgyú komoly drámákig*, koronázási ünnepélyekig, csatákig s az utolsó ítéletig, ahol összetalálkoznak az atyaisten, Krisztus, az apostolok, a mennyei seregek, s az egész emberiség, föld, ég és pokol.

Ami a közelebbieket illeti: a tulajdonképpeni *festőit* ebben a vonatkozásban határozottabban el kell választani egyfelől a *szobrászatitól*, másfelől a *költőitől*, ahogyan ezt csupán a költészet képes tökéletesen kifejezni.

Egy festői és egy *szobrászati* helyzet lényeges különbsége — mint már fentebb láttuk — abban van, hogy a szobrászat

* Hegelnél: Haupt- und Staatsaktionen. Sz. S.

főként az önállóan magában nyugvónak, konfliktus nélkülinek kifejezésére hivatott olyan ártatlan állapotokban, amelyekben a meghatározottság nem általános, s csak a domborműben kezd továbbhaladni főleg a csoportozat felé, alakok epikai kibontakozása, olyan mozgalmas cselekmények ábrázolása felé, amelyeknek egy összeütközés szolgál alapul; a festészetnek ezzel szemben csak akkor kezdődik el a tulajdonképpeni feladata, amikor kiemelkedik alakjainak vonatkozás nélküli önállóságából és a helyzetek hiányos meghatározottságából, hogy állandó kapcsolatban a külső környezettel beléphessen az emberi állapotok, szenvedélyek, konfliktusok, cselekvések eleven mozgásába, s még a természeti táj felfogásában is megtarthassa egy különös helyzetnek és legelevenebb egyéniségének ezt a meghatározottságát. Ezért mindjárt kezdetben azt a követelményt állítottuk fel a festészet számára, hogy ne úgy ábrázolja a jellemeket, a lelket, a bensőt, ahogyan ez a belső világ közvetlenül megismerteti magát külső alakjában, hanem *cselekményekkel* fejtse ki és nyilatkoztassa meg mivoltát.

Főként az utóbbi pont az, amely a festészetet a költészettel hozza közelebbi vonatkozásba. Ebben a viszonyban mind a két művészetnek van egy előnye és egy hátránya. A festészet nem fejthet ki egy helyzetet, eseményt, cselekményt a változások *egymásutánjában,* mint a költészet vagy a zene, hanem csak *egy* pillanatot ragadhat meg. Ebből következik az az egészen egyszerű meggondolás, hogy ez által az egy pillanat által kell ábrázolni a helyzet vagy cselekmény egészét, virágját, s ezért *azt* a pillanatot kell megkeresni, amelyben *egy* pontba tömörül az előzmény és a következmény. Egy csatánál pl. a győzelem pillanata volna ez a pillanat; még látható a viadal, de már biztos a döntés. A festő ezért felvehet valamit az elmúltból, amely a maga elvonulásában és letűnésében még érvényesül a jelenben, egyszersmind utalhat a jövőre, amelynek egy meghatározott helyzetből mint közvetlen következménynek kell létrejönnie.

E hátrány mellett azonban a festőnek az az előnye a költővel szemben, hogy a legteljesebb részletességgel kiszínezheti a meghatározott jelenetet, érzékileg szemléltetve ezt valóságos realitásának látszatában. *Ut pictura poesis erit** — ez kedvelt mondás ugyan, amelyet különösen az elméletben gyakran szor-

* A költészet olyan lesz, mint a festészet. Sz. S.

galmaztak, s amelyet a leíró költészet az év- és napszakok, virágok, tájak leírásában komolyan vett és alkalmazott. Az ilyen tárgyaknak és helyzeteknek szavakkal való leírása azonban egyfelől nagyon száraz és unalmas, s mégsem készülhet el soha, ha a részletekbe akar bocsátkozni; másfelől zavaros marad, mivel a képzetek egymásutánjaként kell adnia azt, ami a festészetben egyszerre áll a szemlélet előtt, úgyhogy az előzőt mindig elfelejtjük s a képzeletből kihullatjuk, holott lényegileg összefüggésben kell lennie a másikkal, ami következik, mivel a térben összetartozik vele s csak abban az összekapcsoltságban és egyidejűségben értékes. Ezekben az egyidejű részletekben viszont éppen a festő pótolhatja azt, aminek a múlt és a következmények folyamatos egymásutánja tekintetében hiányát érzi. Egy másik vonatkozásban azonban a festészet ismét elmarad a költészet és a zene mögött; nevezetesen a líraiságra vonatkozóan. A költészet kifejthet érzéseket és képzeteket nemcsak mint érzéseket és képzeteket általában, hanem mint váltakozásukat, fejlődésüket, fokozódásukat is. Az összpontosult bensőség szempontjából még inkább áll ez a zenére, amelynek a lélek önmagában való mozgásával van dolga. A festészetnek azonban erre csupáncsak az arc és a testtartás kifejezése áll rendelkezésére, s ha kizárólag a tulajdonképpeni líraiságba bocsátkozik, akkor félreismeri saját eszközeit. Mert bármennyire is a belső szenvedélyt és érzést fejezi ki az arcjátékban és a test mozgásaiban, ennek a kifejezésnek mégsem közvetlenül az érzésre mint olyanra kell vonatkoznia, hanem egy *határozott megnyilvánulásban,* eseményben, cselekményben kifejeződő érzésre. A külsőben való ábrázolásnak ezért nincs az az elvont értelme, hogy a fiziognómia és az alak által szemlélteti a bensőt, hanem a külsőlegesség, amelynek formájában kifejezi a bensőt, éppen egy cselekmény egyéni helyzete, a szenvedély egy meghatározott tettben, amely mégcsak megmagyarázza és felismerhetővé teszi az érzést. Ha tehát abban látjuk a festészet költőiségét, hogy a belső érzést közvetlenül, közelebbi motívum és cselekmény nélkül kell kifejeznie az arcvonásokban és a testhelyzetben, akkor ez csupán azt jelenti, hogy a festészetet olyan absztrakcióra utalják, amelytől éppen meg kell szabadulnia, s azt követelik tőle, hogy a költészet sajátszerűségét tegye magáévá; ezáltal pedig, ha megkockáztatja ezt a kísérletet, csak szárazzá és unalmassá válik.

Azért emelem ki itt ezt a pontot, mert a tavalyi (1828) helybeli tárlaton nagyon dicsértek több, a düsseldorfi iskolából származó képet, amelyeknek mesterei sok értelmesség és technikai ügyesség mellett a puszta bensőségre törekedtek, arra, amit kizárólag csak a költészet képes ábrázolni. A tartalmat jobbára Goethe költeményeiből, vagy Shakespearetől, Ariostótól és Tassótól vették s az főként a szerelem bensőséges érzelme volt. A legkitűnőbb festmények rendszerint egy-egy szerelmespárt ábrázoltak, pl. Romeót és Júliát, Rinaldót és Armidát, a helyzet közelebbi jellemzése nélkül, úgyhogy ama párok egyáltalán nem tesznek és nem fejeznek ki semmit, csak azt, hogy szerelmesek egymásba, tehát egymáshoz hajolnak, nagyon szerelmesen nézik egymást, nagyon szerelmesen tekintenek maguk elé. Ilyenkor a legfőbb kifejezés természetesen a szájra és a szemre összpontosul, s kiváltképp Rinaldónak olyan a testhelyzete, hogy tulajdonképpen maga sem tudja igazán, mit kezdjen hosszú lábaival. Ezért aztán teljesen értelmetlenül nyújtózik el az alak. A szobrászat, mint láttuk, nem törődik a szemmel és a lelki tekintettel, a festészet ellenben megragadja a kifejezésnek ezt a gazdag mozzanatát, de nem kell erre a pontra koncentrálnia magát, nem kell a szem tüzét vagy elmosódó lankadtságát és sóvárgását, vagy a száj édeskés nyájasságát minden motívum nélkül a kifejezés főtárgyává tennie. Hasonló jellegű volt *Hübner* Halásza is; tárgyát Goethe ismert költeményéből vette, amely az érzésnek olyan csodálatos mélységével és bájával írja le a határozatlan sóvárgást a víz nyugalma, hűvössége és tisztasága után. A mezítelen halászfiúnak, akit itt vonz a víz, éppúgy, mint a többi kép férfialakjainak, nagyon prózai arca van; rajta, ha fiziognómiája nyugodt volna, nem látszanék meg, hogy a fiú képes lehetne mély, szép érzelmekre. Általában mindezekről a férfi- és női alakokról nem lehet azt mondani, hogy egészséges szépségűek, ellenkezőleg, nem mutatnak mást, mint a szerelem, általában az érzelem ideges ingerültségét, epekedését és betegességét, amelyet nem akarunk reprodukálva látni, hanem amelytől, miként az életben, a művészetben is inkább szeretnők megkímélni magunkat. Ugyanebbe a kategóriába tartozik az a mód is, ahogyan *Schadow*, ennek az iskolának a mestere, a goethei Mignont ábrázolta. Mignon jelleme teljesen költői. Ami érdekessé teszi őt, az múltja, külső és belső sorsának mostohasága, az olasz, hevesen felizgatott szenvedély tiltakozása olyan

kedélyben, amely nem tud benne eligazodni, amelyből hiányzik mindenféle cél és elhatározás, s amely — lévén önmagában is rejtély — szándékos-titokzatosan nem tud segíteni magán; ez az önmagába fordult, egészen szaggatott megnyilatkozás, amely csak egyes, összefüggéstelen kitörésekben árulja el, mi megy végbe benne, ez teszi félelmetessé az érdeklődést, amelyet éreznünk kell iránta. Mármost az ilyen gazdag tartalom képzeletünk előtt állhat ugyan, a festészet azonban nem ábrázolhatja azt csak úgy a helyzet és a cselekmény meghatározottsága nélkül, egyszerűen Mignon alakja és fiziognómiája által, ahogyan Schadow akarta. Egészben megállapíthatjuk tehát, hogy ezeket az említett képeket helyzetekhez, motívumokhoz és kifejezéshez való fantázia nélkül gondolták el. Mert a festészet valódi művészi ábrázolásaihoz hozzátartozik, hogy az egész tárgyat fantáziával fogják fel és olyan alakokban szemléltessék, amelyek megnyilatkoznak, megmutatják belsejüket az érzés következménye, egy cselekmény által, amely annyira jellemző az érzésre, hogy úgy látszik: a fantázia teljesen felhasznált mindent a műalkotásban a kiválasztott tartalom kifejezésére. Különösen a régebbi olasz festők szintén ábrázoltak ugyan szerelmi jeleneteket, miként ezek a modernek, s részben költeményekből vették tárgyukat, de értettek ahhoz, hogy ezt fantáziával és egészséges derűvel formálják meg. Ámor és Psyché, Ámor Venusszal, Plutón elrabolja Persephonét, a szabin nők elrablása, Héraklés a rokkával Omphalénál, aki oroszlánbőrt vetett magára — ezek mind olyan tárgyak, amelyeket a régebbi mesterek eleven, határozott helyzetekben, megindokolt jelenetekben, nem pedig pusztán egyszerű, cselekményben nem folytatódó érzésként, fantázia nélkül ábrázoltak. Az ószövetségből is vettek szerelmi jeleneteket. Így pl. Drezdában látható Giorgione egyik képe: Jákob, aki messziről érkezett, üdvözli Ráchelt, megszorítja a kezét és megcsókolja őt; távolabb néhány szolga áll egy kútnál, azzal foglalatoskodva, hogy vizet merítsenek jókora nyájuknak, mely a völgyben legel. Egy másik festmény Izsákot és Rebekkát ábrázolja; Rebekka inni ad Ábrahám szolgáinak, mire ezek felismerik őt. Ugyanígy vettek jeleneteket Ariostóból is. pl. Medort, amint az Angelica nevét egy forrás keretére írja.

Ha újabban annyit beszélnek a költészetről a festészetben, ez, mint mondottuk, csak azt jelentheti, hogy egy tárgyat fantáziával ragadnak meg, érzelmeket cselekmény által tesznek

érthetőkké, nem pedig azt, hogy az elvont érzelmeket mint olyanokat akarják rögzíteni és kifejezni. Még a költészet is, noha az érzelmet a maga bensőségében tudja kifejezni, képzetekben, szemléletekben és elmélkedésekben bontakozik ki; ha pl. a szerelem kifejezésében megállana annál, hogy csak azt mondja: »szeretlek«, s mindig csak ezt ismételgetné: szeretlek, akkor ez tetszenék ugyan azoknak az uraknak, akik sokat beszéltek a szerelem költészetéről, mégis a legelvontabb próza volna. Mert az érzelmet illetően a művészet általában abban áll, hogy azt a fantázia által fogja fel és élvezi; a fantázia a szenvedélyt a költészetben képzetekké tisztítja, s ezeknek kifejezésével — akár lírai megnyilatkozás ez, akár epikai esemény vagy drámai cselekmény — kielégít bennünket. A bensőhöz mint olyanhoz azonban a festészetben nem elegendő a száj, a szem és a testhelyzet, hanem lennie kell egy totális konkrét objektivitásnak, amely a benső egzisztenciájának számíthat.

Egy festménynél tehát az a fődolog, hogy egy helyzetet, egy cselekmény jelenetét ábrázolja. Itt az első törvény az *érthetőség*. Ebben a tekintetben vallási tárgyaknak az a nagy előnyük, hogy általánosan ismertek. Az angyali üdvözlet, a pásztorok vagy a napkeleti bölcsek imádása, a pihenés az Egyiptomba való menekülés közben, a keresztrefeszítés, a sírbatétel, a feltámadás, éppígy a szentek legendái nem voltak idegenek annak a közönségnek, amelynek számára festették, habár manapság a mártírok történetei távolabb esnek tőlünk. Egy templom számára pl. jobbára csak a védőszentnek vagy a város védőszentjének stb. történetét ábrázolták. Ennélfogva maguk a festők sem mindig saját választásukból tartották magukat az ilyen tárgyakhoz, hanem a szükség követelte őket oltárok, kápolnák, kolostorok stb. számára, úgyhogy már maga a felállítás helye is hozzájárult a kép érthetőségéhez. Erre részben szükség van, mivel a festészetnek hiányzanak a beszéd, a szavak és nevek, amelyekkel a költészet segíthet magán, sokféle más kifejezési eszközét nem tekintve. Így pl. egy királyi palotában, egy városházi teremben, egy parlamentben helyénvalók nagy események, fontos pillanatok jelenetei, amelyeket ennek az államnak, városnak, háznak történetéből vettek, s teljesen ismeretesek azon a helyen, amelyet a festmény számára kijelöltek. Például egy itteni királyi palota számára nem fognak egykönnyen az angol vagy a kínai törté-

nelemből, vagy Mithridates király életéből választani tárgyat. Másként van ez képtárakban; itt együvé akasztanak minden jó műalkotást, amelynek csak birtokában vannak s amelyet összevásárolhatnak; ennek következtében a festmény természetesen elveszti egyéni összetartozását egy meghatározott helyzettel, valamint a hely révén való érthetőségét. Ugyanez a helyzet magánlakásokban; magánember megveszi azt, amit éppen megkaphat, vagy képtár módjára gyűjt s különben is megvannak egyéb kedvtelései és szeszélyei.

Érthetőség szempontjából a történelmi tárgyak mögött messze elmaradnak az úgynevezett allegorikus ábrázolások, amelyek egy ideig rendkívül felkapottak voltak, s ezenkívül, mivel többnyire hiányzik belőlük az alakok belső elevensége és különlegessége, határozatlanokká, fagyosakká és ridegekké válnak. Ezzel szemben a természeti táj jelenetei és a mindennapi emberi valóság helyzetei éppoly világosak a jelentésükben, mint ahogy a létezés egyéni jellege, drámai változatossága, mozgása és gazdagsága szempontjából rendkívül kedvező teret biztosítanak a leleménynek és kidolgozásnak.

ββ) Ámde a határozott helyzet felismerhetővé tételéhez, már amennyire a festő feladata, hogy azt érthetővé tegye, nem elegendő a felállításnak pusztán külső helye és a tárgy általános ismerete. Mert egészben ezek csak külsőleges vonatkozások, s kevéssé érintik a műalkotást mint olyat. A fő pont, amelyről tulajdonképpen szó van, ellenkezőleg az, hogy a művésznek legyen elegendő érzéke és szelleme ama különböző motívumok kiemeléséhez és megformálásához, amelyeket a meghatározott helyzet tartalmaz. Minden olyan cselekménynek, amelyben a benső kilép az objektivitásba, közvetlen megnyilvánulásai, érzéki következményei és vonatkozásai vannak, amelyek — amennyiben valóban a bensőnek kihatásai — elárulják és visszatükrözik az érzelmet, s ezért a legszerencsésebben felhasználhatók mind a megértetés, mind az egyénítés motívumaiként. Például ismert, sokszor vitatott gáncs, amelylyel a rafaeli Transzfigurációt illették, hogy a kép két teljesen összefüggés nélküli cselekményre esik szét, s ez, *külsőlegesen* tekintve, valóban így is van; fenn a dombon a megdicsőülést látjuk, lenn az ördöngőssel való jelenetet. Szellemileg azonban nem hiányzik a legmagasabbrendű összefüggés. Mert egyrészt Krisztus érzéki megdicsőülése éppen valóságos felemelkedése a talaj fölé és a tanítványoktól való *eltávolodása*, s en-

nek ezért mint elválásnak és eltávolodásnak magának is láthatóvá kell válnia; másrészt Krisztus fensége itt egy valóságos egyes esetben leginkább azáltal dicsőült meg, hogy a tanítványok az Úr segítsége nélkül nem képesek meggyógyítani az ördöngőst. Itt tehát ez a kettős cselekmény teljesen indokolt, s az összefüggést külsőleg és bensőleg az teremti meg, hogy az egyik tanítvány határozottan az eltávolodott Krisztusra mutat, s ezáltal az isten fiának igazi rendeltetésére utal — arra, hogy egyben a földön is van, hogy így beteljesedjék az ige: ha ketten összegyűlnek az én nevemben, én közöttük vagyok. — Hogy még egy másik példát említsek: Goethe egyszer pályatételül tűzte ki a női ruhába öltöztetett Achilleus ábrázolását Odysseus megérkezésekor. Mármost az egyik rajzon Achilleus a fölfegyverzett hős sisakjára néz, szíve lángra gyúl erre a látványra, s e belső felindulás következtében elszakad a gyöngyfüzér, amelyet a nyakán hord; egy fiú összekeresgéli és felveszi a földről a gyöngyszemeket. Ezek szerencsés motívumok.

A művésznek továbbá többé vagy kevésbé nagy tereket kell kitöltenie; szüksége van a tájra, mint háttérre, a megvilágításra, architektonikus környezetre, mellékalakokra, szerszámokra stb. Ezt az egész érzéki készletet, amennyire lehetséges, a helyzetben rejlő motívumok ábrázolására kell felhasználnia, s így még a külsőlegest is olyan vonatkozásba kell hoznia e motívumokkal, hogy már ne maradjon magában jelentés nélküli. Például két fejedelem vagy ősatya kezet nyújt egymásnak; ha ez a béke jele, egy szövetség megpecsételése akar lenni, akkor a harcosok, fegyverek és effélék, az eskütételre szolgáló áldozat előkészületei lesznek a megfelelő környezet; ha ellenben ugyanezek a személyek találkoznak, ha vándorúton akadnak össze, s üdvözletül és a viszontlátásra adnak kezet egymásnak, akkor egészen más motívumokra lesz szükség. Az ilyesminek olyképpen való kitalálása, hogy általa feltáruljon a történés jelentése és az egész ábrázolás egyéni jelleget kapjon — elsősorban erre kell törekednie a festő szellemi érzékének ebben a tekintetben. Sok művész ebben el is ment odáig, hogy szimbolikus vonatkozásokat hozott létre a környezet és a cselekmény között. A napkeleti bölcsek imádásában pl. gyakran látjuk, amint Krisztus egy rozzant fedél alatt fekszik a jászolban, körülötte egy antik épület düledező falai, a háttérben egy épülő dóm. Ez a szétmálló kőfal és a

felemelkedő dóm arra vonatkozik, hogy a pogányság elpusztul a keresztény egyház által. Ugyanígy az angyali üdvözletben Mária mellett, főként az eycki iskola képein, gyakran virágzó, portok nélküli liliomok állanak, s ezzel az istenanya szűzességére utalnak.

γγ) Mivel *harmadszor* a festészetnek ama belső és külső sokféleség elve által, amelyben ki kell dolgoznia a helyzetek, események, konfliktusok és cselekmények meghatározottságát, tovább kell mennie tárgyainak sokrétű különbségeihez és ellentéteihez, akár természeti objektumok, akár emberi alakok ezek a tárgyak, s mivel egyúttal azt a feladatot kapja, hogy ezt a széteső különféleséget tagolja és magában egybehangzó totalitássá fogja össze, azért mint a legfontosabb követelmények egyike szükségessé válik az alakok művészi beállítása és *csoportosítása*. Az itt alkalmazható egyes meghatározások és szabályok nagy tömege miatt azonban a legáltalánosabb, amit erről mondhatunk, csak teljesen formális jellegű maradhat, s én csak röviden néhány fő pontot akarok előadni.

Az elrendezés legelső módja még teljesen architektonikus marad: az alakok egyforma egymásmelléállítása, vagy mind maguknak az alakoknak, mind testtartásuknak és mozgásaiknak szabályos szembeállítása és szimmetrikus összeillesztése. Itt aztán különösen a csoport gúlaszerű alakja nagyon kedvelt. Egy keresztrefeszítésben pl. a gúlaalak szinte magától adódik: Krisztus fenn a kereszten függ, s két oldalán a tanítványok, Mária vagy szentek állanak. Ugyanez a helyzet azokon a madonnaképeken, amelyeken Mária a gyermekkel egy magas trónon ül, apostolok, vértanúk stb. pedig mint tisztelők mindkét oldalán lenn foglalnak helyet. Még a sixtusi madonnában is döntő maradt a csoportosításnak ez a jellege. Általában megnyugtatja a szemet, mert a gúla a csúcsa által összefoglalja a különben szétszórt egymásmellettiséget, s külső egységet ad a csoportnak.

Az ilyen, általánosságban még elvontabb szimmetrikus elrendezésen belül azután a részletekben a testhelyzetnek, a kifejezésnek és a mozgásnak nagy elevensége és egyéni jellege lehetséges. A festő, ha felhasználja a művészetében rejlő összes eszközöket, több háttérrel rendelkezik, ennek következtében a fő alakokat közelebbről kiemelheti a többi alakhoz képest, s ezenkívül még a világítás és a színezés is rendelkezésére áll erre a célra. Ebből magától értetődik, hogyan rendezi

majd el csoportját ebben a tekintetben; bizonyára nem fogja a fő alakokat oldalra, a mellékes dolgokat pedig olyan helyre állítani, ahol a legnagyobb figyelmet vonják magukra; ugyanígy a legvilágosabb fényt azokra a tárgyakra fogja vetni, amelyek a fő tartalmat alkotják, s nem fogja ezeket a tárgyakat árnyékba helyezni, mellékalakokat pedig a legjelentősebb színekkel a legélesebben megvilágítani.

Kevésbé szimmetrikus és ezáltal elevenebb csoportosításban a művésznek különösen attól kell óvakodnia, hogy az alakok ne zsúfolódjanak s mint némelykor festményeken látjuk, ne kúszálódjanak össze, úgyhogy előbb össze kell keresgélni a tagokat, s nehéz megkülönböztetni, mely lábak tartoznak ehhez a fejhez, vagy hogyan oszlanak el a különböző karok, kezek, a ruhavégek, fegyverek stb. Ellenkezőleg, nagyobb kompozíciókban az lesz a legjobb, ha az egészet világosan áttekinthető részekre választják szét, ezeket azonban nem szigetelik el és nem szórják szét teljesen; kiváltképp olyan jelenetekben és helyzetekben, amelyek természetüknél fogva már magukban szétszórt összevisszaságot alkotnak, mint pl. a mannaszedés a pusztában, vásári sokadalmak, s több efféle.

Ezúttal itt ezekre a formális utalásokra szorítkozom.

γ) Miután *először* a festői felfogás általános fajtáit, *másodszor* a helyzetek kiválasztása, a motívumok és a csoportosítás kialakítása tekintetében a kompozíciót tárgyaltuk, ehhez *harmadszor* még hozzá kell tennem néhány megjegyzést a *jellemzés* ama módjáról, amely a festészetet megkülönbözteti a szobrászattól és eszményi plasztikájától.

αα) Már korábban mondottuk, hogy a festészetben szabadjára kell engedni a szubjektivitásnak belső és külső *különösségét;* ez azért nem kell, hogy az egyéniségnek magába az eszményiségbe felvett szépsége legyen, hanem elmehet addig a különlegességig, amely által még csak feltárul az, amit újabb értelemben *jellegzetesnek* nevezünk. A jellegzetest ebben a tekintetben a modernség megkülönböztető jegyévé tették, ellentétben az antikkal általában, s ez természetesen helyes is a szónak itt használt jelentésében. Modern mértékkel mérve Zeus, Apollón, Diana stb. tulajdonképpen nem jellemek, habár csodálnunk kell őket mint ezeket az örök, fenséges, plasztikus, eszményi egyéniségeket. Közelebbről már a homérosi Achilleuson, Aischylos Agamemnónján, Klytaimnéstráján, Odysseuson, Antigonén, Isménén, ahogyan Sophoklésnél kifejtik szóban és

tettben bensejüket, határozottabb különösségük tűnik szembe, amelyhez ezek az alakok mint saját lényükhöz hozzátartozó valamihez ragaszkodnak és benne fenntartják magukat, úgyhogy ha ezeket jellemeknek akarjuk nevezni, akkor persze az antikvitásban jellemek ábrázolásával is találkozunk. De Agamemnónban, Ajasban, Odysseusban a különösség még mindig általános jellegű marad: egy fejedelemnek, az eszeveszett bátorságnak, a fortélyosságnak a jelleme elvontabb meghatározottságban; az egyén szorosan egybefonódik az általánossal, s a jellemet felemeli az eszményi egyéniségbe. Ezzel szemben a festészet, amely nem ragaszkodik a különösséghez amaz eszményiségben, kifejti épp az esetleges különlegesség egész sokféleségét is, úgyhogy az isteneknek és embereknek ama plasztikus eszményei helyett most *különös személyeket* látunk magunk előtt a különösnek esetlegessége szerint; ezért az alak testi tökéletességét és azt, hogy a szellemi teljesen megfeleljen a maga egészséges, szabad létezésének, egyszóval azt, amit a szobrászatban eszményi szépségnek neveztünk, a festészetben sem nem követelhetjük meg ugyanolyan mértékben, sem pedig általában nem tehetjük fődologgá, mivel most a lélek bensősége és eleven szubjektivitása áll a középpontban. Ebbe az eszmeibb régióba nem hatol be olyan mélyen a természet ama birodalma; a szív jámborsága, a kedély vallásossága, miként a normális érzület és tevékenység Sókratés szilénarcán, a pusztán külső alakot magában tekintve, rút testben is lakozhatik. A szellemi szépség kifejezésére persze a művész elkerüli majd a külső formáknak önmagában való rútságát, vagy ezt a keresztültörő lélek hatalmával tudja enyhíteni és átszellemíteni, de mégsem nélkülözheti teljesen a rútságot. Mert a festészetnek fentebb részletesebben jellemzett tartalma magában foglal egy mozzanatot, amelynek éppen az emberi alakok és fiziognómiák rendellenessége és eltorzultsága a tulajdonképpeni megfelelője. Ama rossznak és gonosznak köre ez, amely a vallás területén főként a Krisztus szenvedéstörténetében szereplő poroszlókban, a pokolra kárhoztatott bűnösökben és az ördögökben jelenik meg. Különösen Michelangelo tudott olyan ördögöket festeni, amelyek fantasztikus alakjukkal túllépik ugyan az emberi formák mértékét, ugyanakkor azonban mégis emberiek maradnak.

Ámde bármennyire kell is, hogy azok az egyének, amelyeket a festészet ábrázol, önmagukban különös jellemek teljes

totalitásai legyenek, ezzel mégsem mondottuk azt, hogy bennük nem jelenhetik meg egy analogonja annak, ami a szobrászatban az eszményi. A vallás körében a tiszta szeretet alapvonása a fődolog ugyan, különösen Máriában, akinek egész lénye ebben a szeretetben él, ugyanígy a Krisztust kísérő asszonyokban, s a tanítványok között Jánosban, a szeretet tanítványában; ezzel a kifejezéssel azonban testvériesülhet a formák érzéki szépsége is, ahogyan ez pl. Rafaelnél látható, csakhogy nem szabad, hogy mint a formák puszta szépsége akarjon érvényesülni, hanem a kifejezés legbensőbb lelke által szellemileg megelevenítettnek, megdicsőültnek kell lennie, s ennek a szellemi bensőségnek kell a tulajdonképpeni célnak és tartalomnak bizonyulnia. Krisztus és Keresztelő János gyermekalakjaiban is van tere a szépségnek. A többi alaknál, apostoloknál, szenteknél, tanítványoknál az ókor bölcseinél stb. a fokozott bensőségnek ama kifejezése inkább csak bizonyos pillanatnyi helyzetek dolga; e helyzeteken kívül önállóbb, a világban élő jellemekként jelennek meg, felfegyverezve a bátorság, hit és cselekvés erejével és kitartásával, úgyhogy itt, a jellemek minden különbözősége mellett, a komoly, méltóságteljes férfiasság az alapvonás. Nem istenészmények, hanem egészen egyéni emberi eszmények, nem olyan emberek csupán, amilyeneknek lenniök kellene, hanem olyan emberi eszmények, ahogyan valósággal léteznek és előttünk vannak, emberek, akikből nem hiányzik sem a jellem különössége, sem a különlegesség összefüggése azzal az általánossal, amely eltölti az egyéneket. Ilyen alakokat teremtett Michelangelo, Rafael és híres *Utolsó vacsorá*ján Leonardo da Vinci; bennük egészen más méltóság, nagyszerűség és nemesség lakozik, mint más festők alakjaiban. Ez az a pont, amelyen a festészet ugyanazon a talajon találkozik a régiekkel, anélkül, hogy feladná területének jellegzetességét.

ββ) Mivel mármost a képzőművészetek között a festészet adja meg leginkább a különös alaknak és a különleges jellemnek azt a jogot, hogy magáértvalóságában mutatkozzék, azért számára kiváltképp kézenfekvő a tulajdonképpeni *arcképszerűségbe* való átmenet. Nagy igazságtalanság volna tehát kárhoztatni az *arcképfestészetet*, mint a művészet magasztos céljának meg nem felelőt. Ki akarná nélkülözni a nagy mesterek sok kitűnő arcképét? Függetlenül az ilyen művek művészi értékétől, ki ne kívánná, hogy híres egyéneknek, szellemüknek, tetteiknek elképzelésén kívül ezt az elképzelt képet meghatározott szem-

léletté kiegészítve lássa maga előtt? Mert a legnagyobb, legmagasabban álló ember is valóságos egyén volt, vagy valóságos egyén a jelenben, s ezt az egyéniséget, a szellemiséget legvalóságosabb különösségében és elevenségében akarjuk szemléletünk elé hozni. De eltekintve az ilyen, a művészeten kívüleső céloktól, bizonyos értelemben megállapíthatjuk, hogy a festészet haladása, kezdve a tökéletlen kísérletektől, éppen abban állott, hogy az *arckép* irányában fejlessze magát. A jámbor, ájtatos érzület hozta létre először a *belső* elevenséget, a magasabbrendű művészet a kifejezés és a különös létezés igazságával élénkítette ezt az érzületet, s a külső megjelenésbe való mélyebb behatolással mélyebbé vált a belső elevenség is, amelynek kifejezésére törekedtek.

Hogy azonban az arckép valódi műalkotás is legyen, ahhoz — mint már említettem — az kell, hogy benne kifejeződjék a szellemi egyéniség egysége, s a szellemi jellegzetesség legyen túlnyomó és szembetűnő. Különösen hozzájárul ehhez az arc minden része, s a festő finom fiziognómiai érzéke épp azáltal szemlélteti az egyén sajátszerűségét, hogy éppen azokat a vonásokat és részeket fogja fel és emeli ki, amelyekben a legvilágosabb és legpregnánsabb elevenséggel fejeződik ki ez a szellemi sajátszerűség. Ebben a tekintetben egy arckép lehet nagyon természethű, nagy szorgalommal kidolgozott és mégis szellemtelen, viszont egy vázlat, amelyet mesterkéz néhány vonással vetett papírra, lehet végtelenül elevenebb és meggyőzően igaz. Az ilyen vázlatnak azonban a valóban jelentős, jellegzetes vonásokban a jellemnek egyszerű, de egész képét kell ábrázolnia, míg ama szellemtelenebb kidolgozás és természethűség ezt leplezi és elhomályosítja. A legtanácsosabb lesz ebben a tekintetben ismét megtartani a szerencsés középutat az ilyen vázolás és a természethű utánzás között. Ilyenek pl. Tizian mesteri arcképei. Olyan egyénien lépnek elénk és olyan fogalmat adnak a szellemi elevenségről, amilyet egy valósággal előttünk lévő fiziognómia nem ad meg. Úgy vagyunk velük, mint nagy tettek és események leírásával, amelyet egy igazán művészi történetíró nyújt: sokkal magasabbrendű, igazabb képét adja a tetteknek és eseményeknek, mint amilyen az a kép volna, amelyet saját szemléletünk alapján nyerhetnénk. A valóság túl van terhelve jelenségekkel mint olyanokkal, mellékes dolgokkal és esetlegességekkel, úgyhogy gyakran nem látjuk a fáktól az erdőt, s gyakran a legnagyobbat úgy engedjük elmenni mellettünk,

mint egy közönséges, mindennapos esetet. Csak a bennük lakozó értelem és szellem tesz eseményeket nagy tettekké, azt pedig a valódi történeti ábrázolás adja meg nekünk, amely mellőzi a pusztán külsőlegest, s csak azt domborítja ki, amiben ama belső szellem elevenen kifejti magát. Ilyképpen a festőnek is az alak szellemi értelmét és jellemét kell művészetével elénk állítania. Ha ez tökéletesen sikerül, akkor azt lehet mondani, hogy az ilyen arckép mintegy találóbb, az egyénhez hasonlóbb, mint maga a valóságos egyén. Ilyen arcképeket festett Albrecht Dürer is; nem sok eszközt használt, mégis oly egyszerűen, határozottan és nagyszerűen emelkednek ki a vonások, hogy azt hisszük, teljesen előttünk áll egy szellemi élet; minél hosszasabban szemléljük az ilyen képet, annál mélyebben éljük bele magunkat, annál jobban nézzük ki belőle a lényeget. Olyan marad, mint egy éles, szellemes rajz, amely tökéletesen magában foglalja a jellegzetest, a többit pedig a színekben és formákban csak a további érthetőség, szemléletesség és kerekdedség céljából dolgozza ki, anélkül, hogy mint a természet, belemenne a pusztán szegényes elevenség részleteibe. Így pl. a tájban is a természet a legtökéletesebben megrajzol és színesen kifest minden egyes levelet, ágat, fűszálat stb., a tájképfestészet azonban nem követheti ebben a részletességben, hanem csak az egész által kifejezett hangulatnak megfelelően mutathatja meg a részleteket; ha a lényegben jellegzetesnek és egyéninek kell is maradnia, e részleteket mégsem festheti le természethűen minden szálacskájukban, csipkézetükben stb. — Az emberi arcon a *természet* rajza a csontozat a maga kemény részeivel, amelyek köré a lágyabbak rakódnak le sokféle esetlegességgé alakulva; az *arckép* jellemrajza azonban, bármilyen fontosak is ama keskeny részek, másféle szilárd vonásokban áll: *az arcban, amelyet a szellem dolgozott ki.* Ebben az értelemben azt mondhatjuk az arcképről, hogy nemcsak szépíthet, hanem kell is szépítenie, mivel elhagyja azt, ami a természet puszta véletlenére tartozik, s csak azt veszi fel, ami hozzájárul magának az egyénnek jellemzéséhez annak legsajátabb, legbensőbb lényegében. Manapság divatban van a mosoly egy-egy vonását adni minden arcnak, hogy ezzel barátságosabbá tegyék; ez nagyon veszélyes és nehezen tartható korlátok között. Kedves lehet ugyan, de a társas érintkezésnek ez a pusztán udvarias nyájassága nem minden jellem fő vonása, és sok

festő kezében nagyon is könnyen a legunalmasabb édeskéssséggé válik.

γγ) De bármilyen arcképszerűen jár is el minden ábrázolásában a festészet, az egyéni arcvonásokat, alakokat, testtartásokat, csoportosításokat és a színezés fajait mégis mindig megfelelőkké kell tennie a meghatározott helyzetnek, amelybe belehelyezi alakjait és természeti tárgyait, hogy valamilyen tartalmat kifejezzen. Mert ez a tartalom ebben a helyzetben az ábrázolás tárgya.

A végtelenül sokféle részlet közül, amely itt tekintetbe jöhetne, csak egy fő pontot érintek röviden. A helyzet ugyanis vagy természeténél fogva múló jellegű, s a benne kifejeződő érzés egy pillanatig tart, úgyhogy ugyanazon szubjektum még sok hasonló vagy akár ellentétes érzéseket is kifejezhetne, vagy pedig a helyzet és az érzés áthatja egy jellem egész lelkét, s a jellem ezért teljes legbensőbb természetét nyilvánítja ki benne. Ez utóbbi alkotja a jellemzés igazi abszolút mozzanatait. Azokban a helyzetekben ugyanis, amelyekben a madonnát már fentebb említettem, semmi olyan nincs, ami ne tartoznék az istenanyához, lelke és jelleme egész köréhez, bármilyen egyénien fogják is fel mint magában totális egyént. Itt mármost úgy is kell őt jellemezni, hogy megmutassa: ő csakis az, amit ebben a meghatározott helyzetben kifejezhet. Így az isteni mesterek ilyen örök anyai helyzetekben, anyai mozzanatokban festették le a madonnát. Más mesterek még egyéb világiasságnak és más egzisztenciának kifejezését is helyezték jellemébe. Ez a kifejezés lehet nagyon szép és eleven; de ugyanaz az alak, ugyanazok a vonások, a hasonló kifejezés éppúgy illenének a hitvestársi szeretet stb. más érdekeihez és viszonyaihoz is, s ezért hajlunk arra, hogy az ilyen alakot más szempontokból is nézzük, mint amelyből egy madonnát szokás nézni, holott a legmagasabbrendű művekben nem tudunk teret adni más gondolatnak, mint annak, amelyet a helyzetnek kell keltenie. Ez okból Correggio drezdai *Mária Magdolnáját* is oly csodálatra méltónak tartom, s örökké csodálni fogják. Ő a bűnbánó bűnös nő, de látszik rajta, hogy bűne nem komoly, hogy természeténél fogva nemes lélek volt, s nem lehetett képes rossz szenvedélyekre és cselekedetekre. Így mély, de mértéktartó magábaszállása csupán önmagához való visszatérés marad, amely nem pillanatnyi helyzet, hanem egész természete. Ennélfogva a művész az egész ábrázolásban, az alakban. az arcvonásokban, az öltözetben, a test-

tartásban, a környezetben stb. nyomát sem hagyta olyan körülmények bármelyikére való reflexiónak, amelyek a vétekre és a bűnre utalhattak volna vissza; nem is tud már ezekről az időkről, csak mostani állapotában mélyed el, s ez a hit, ez a tűnődés, elmerülés tulajdonképpeni egész jellemének látszik.

A bensőnek és a külsőnek, a meghatározott jellemnek és helyzetnek ilyen megfelelését különösen az olaszok valósították meg a legszebben. Kügelchen korábban említett mellképe, a *Tékozló fiú* ellenben élénken kifejezi ugyan a töredelmes bűnbánatot és fájdalmat, a művész azonban nem tudta megteremteni az egységet egyrészt az egész jellem között, amely az alaknak ezen a helyzeten kívül sajátja volna, másrészt amaz állapot között, amelyben azt számunkra ábrázolták. Ha megnyugodott állapotukban képzeljük el ezeket a vonásokat, csak olyan ember fiziognómiáját adják, akivel a drezdai hídon is találkozhatnánk, csakúgy, mint épp más emberekkel. Ha a jellem valóban összhangban van egy konkrét helyzet kifejezésével, akkor sohasem jut eszünkbe ilyesmi, mint ahogy a valódi genrefestészetben is még a legröpkébb pillanatokban is túlságosan nagy az elevenség, semhogy helyet adna annak a képzetnek, hogy ezek az alakok valaha is képesek volnának felvenni más testtartást, más vonásokat és megváltozott kifejezést.

Ezek a fő pontok a tartalomra és a művészi feldolgozásra vonatkozóan a festészet érzéki elemében, a síkban és a színezésben.

3. A festészet történeti fejlődése

Harmadszor azonban nem állhatunk meg, mint eddig tettük, annál, hogy pusztán általánosságban jelöljük meg és vizsgáljuk azt a tartalmat, amely a festészet számára alkalmas, és a formálásnak azt a módját, amely a festészet elvéből adódik. Mert ha ez a művészet teljességgel a jellemeknek és helyzetüknek, az alaknak és beállításának, a színezésnek stb. különösségén alapul, akkor magunk előtt kell látnunk különös műveinek *valóságos realitását,* s ezekről a művekről kell beszélnünk. A festészet tanulmányozása csak akkor teljes, ha ismerjük s tudjuk élvezni és megítélni magukat a festményeket is, amelyekben a megadott szempontok érvényesültek. Ez így van ugyan minden művészetben, de leginkább a festészetben az eddig vizsgált művészetek közül. Az építészetben és a szobrászatban még

inkább segíthetünk magunkon ábrákkal, leírásokkal, másolatokkal, mert ezekben a művészetekben a tartalom köre korlátozottabb, az ábrázolás eszközei és formái kevésbé gazdagok és változatosak, a különös meghatározások egyszerűbbek és átfogóbbak. A festészet megköveteli maguknak az egyes műalkotásoknak szemléletét; különösen nem elegendők itt a puszta leírások, bármennyire is gyakran be kell érnünk velük. Ama végtelen sokféleség mellett azonban, amellyé a festészet szétágazik, s amelynek oldalai elszigetelődnek a különös műalkotásokban, ezek először csak tarka tömegnek tűnnek fel; s ha ez nem rendeződik el és nem tagolódik a szemlélet számára, akkor az egyes festmények sajátszerűségét is kevéssé teszi láthatóvá. Így pl. a legtöbb képtár, ha nem tudjuk már eleve, mely országhoz, korhoz, iskolához és mesterhez tartozik minden egyes kép, értelmetlen összevisszaságnak tetszik, amelyből nem találunk kiutat. Ezért a tanulmányozás és az értelmes élvezet szempontjából a legcélszerűbb lesz a *történeti* összeállítás. Ilyen történetileg rendezett, a maga nemében páratlan és felbecsülhetetlen gyűjteményt nemsokára* lesz alkalmunk csodálni az itt létesített királyi múzeum képtárában; benne világosan felismerhető lesz nemcsak a technikai fejlődés külsőleges története, hanem a belső történet lényeges menete is az iskolák, a tárgyak, s felfogásuk és a kidolgozásuk módja különbségeiben. Csak maga az ilyen eleven szemlélet adhat képzetet a hagyományos, állandó jellegű típusokban való kezdetekről, a művészet megelevenedéséről, a kifejezés és az egyéni jellemzés kereséséről, az alakok tétlen, nyugodt állásától való megszabadulásról, a drámailag mozgalmas cselekményekhez, a csoportosításhoz való továbbhaladásról, a színezés teljes varázsáról, valamint azoknak az iskoláknak különbözőségéről, amelyek részint ugyanazt a tárgyat dolgozzák fel sajátszerűen, részint a megragadott tartalom különbözősége tekintetében elválnak egymástól.

Miként a tanulmányozás számára, úgy a *tudományos* vizsgálódás és tárgyalás számára is nagy fontossága van a festészet történeti fejlődésének. A tartalom, amelyet megjelöltem, az anyag kialakulása, a felfogás különböző fő mozzanatai — mindez tárgyszerű sorrendben és különbözőségben csak itt kapja meg konkrét létezését. Ezért még egy pillantást kell vetnünk erre a fejlődésre, és ki kell emelnünk a legszembetűnőbbet.

* Ez a kijelentés az 1829. február 17-én tartott előadáson történt.

Általánosságban a fejlődés menete a következő. A kezdetet *vallásos* tárgyak alkotják, még tipikus felfogásban, architektonikus egyszerű elrendezéssel és fejletlen színezéssel. Azután a vallásos helyzetekbe egyre inkább belép az alakok jelenvalósága, egyénisége, eleven szépsége, a bensőség mélysége, a színezés bája és varázsa, mígnem a művészet a világi oldal felé fordul, s megragadja a természetet, a közönséges élet mindennapiságát vagy a múlt és a jelen nemzeti eseményeinek történetileg fontos mozzanatait, arcképeket és efféléket, a legkisebb és legjelentéktelenebb tárgyakig ugyanazzal a szeretettel, mint amilyet a vallásos eszményi tartalomnak szentelt, s főként ebben a körben nemcsak a festés legnagyobb tökéletességét éri el, hanem a legelevenebb felfogást és a legegyénibb kidolgozásmódot is. Ez a folyamat a leghatározottabban a bizánci, az olasz, a németalföldi és a német festészet általános fejlődési menetében követhető nyomon. Ezeknek rövid jellemzése után végül rátérünk a zenére.

a) Ami *először* a bizánci festészetet illeti: a görögöknél még mindig megmaradt bizonyos művészi gyakorlat, s ezenkívül ennek a jobb technikának a testtartás, az öltözet stb. szempontjából javára váltak az antik minták. Viszont teljesen hiányzott ebből a művészetből a természet és elevenség, az arc formáiban hagyományos maradt, az alakokban és kifejezésmódokban tipikus és merev, az elrendezésben többé vagy kevésbé architektonikus; hiányzott a természeti környezet és a táji háttér; a fénnyel és árnyékkal, világossal és sötéttel és összolvadásukkal való modellálás csakúgy, mint a távlat és az eleven csoportosítás művészete vagy egyáltalán nem, vagy csak nagyon csekély mértékben fejlődött ki. Az egyazon már korán kész típushoz való ilyen ragaszkodás mellett csak kevés mozgási tér jutott az önálló művészi termelésnek; a festészet és a mozaikművészet gyakran iparrá süllyedt, s ezáltal élettelenebbé és szellemtelenebbé vált, noha miként az antik vázák készítőinek, úgy ezeknek a kézműveseknek is nagyszerű mintaképek lebegtek szemük előtt, amelyeket a testtartásban és a redőzetben követhettek. — A festészet hasonló típusa szomorú művészettel árasztotta el a feldúlt Nyugatot is, és főként Itáliában terjedt el. Itt azonban, habár először gyenge kezdetekben, már korán megmutatkozott az az ösztön, hogy ne álljanak meg a kifejezés lezárt alakjainál és módjainál, hanem, bár először nyersen, de mégis magasabb fejlődés felé haladjanak, míg a bizánci fest-

ményeken, mint Rumohr mondja (Olasz kutatások. I. 279. l.) a görög madonnákról és Krisztus-képekről, a »legszerencsésebb példányokon is meglátszik, hogy mindjárt múmiák módjára keletkeztek, s eleve lemondtak jövendő fejlődésről.« Hasonlóképpen az olaszok már a festészetben való önálló művészeti fejlődésük korszaka előtt a bizánciakkal szemben arra törekedtek, hogy szellemibben fogják fel a keresztény tárgyakat. Így pl. az imént említett kutató (I. 280. l.) e különbség figyelemre méltó bizonyítékaként hivatkozik arra, milyen különböző módon ábrázolták az újgörögök és az olaszok Krisztus testét a feszületen. »A görögök ugyanis«, mondja, »akik megszokták a kegyetlen testi büntetések látványát, az Üdvözítőt úgy képzelték el, amint a test teljes súlyával függ a kereszten, alteste megdagadt, elernyedt térdei balfelé kifordulnak, lehajtott feje egy kegyetlen halál kínjaival vívódik. Tárgyuk tehát maga a testi szenvedés volt. Az olaszok ellenben, akiknek régibb műemlékei, mint nem hagyható figyelmen kívül, rendkívül ritkán ábrázolták mind a Szűzet a gyermekkel, mind a Megfeszítettet, az Üdvözítő alakját fel szokták emelni a kereszten, tehát, mint látszik, a szellemiség győzelmének eszméjét követték, nem pedig, mint amazok, a test összeroskadásának eszméjét. Ez a tagadhatatlanul nemesebb felfogásmód korán jelentkezik a Nyugatnak kedvezőbb helyzetben lévő köreiben.«

Ezzel az utalással itt meg kell elégednem.

b) Az *olasz* festészet szabadabb kibontakozásában *másodszor* a művészetnek egy másik jellegzetességét kell felkutatnunk. Az ó- és újszövetség vallásos tartalmán, mártírok és szentek élettörténetén kívül legnagyobbrészt csak a görög mitológiából, ritkán ellenben a nemzeti történelem eseményeiből, vagy — arcképek kivételével — az élet jelenéből és valóságából veszi tárgyait; ugyanilyen ritkán, csak későn és szórványosan, a természeti tájakból. Az azonban, amivel kiváltképpen hozzájárul a vallási kör felfogásához és művészi kidolgozásához, a szellemi és testi létezés *eleven valósága:* ezzé testesül és átlelkesül most minden alak. Ennek az elevenségnek az alapelve a szellem oldaláról ama természetes derű, a test oldaláról az érzéki formának az a megfelelő szépsége, amely magában, már mint szép forma, jelzi a kedély ártatlanságát, jókedvét, szűziességét, természetes báját, a nemességet, fantáziát és szeretetteljes lelket. Ha mármost az ilyen lelkialkathoz hozzájárul a bensőnek felemelkedése és megaranyozódása a vallás bensősége által, a mé-

lyebb jámborságnak ama szellemi vonása által, amely az üdvözülésnek ebben a szférájában lelkesen megeleveníti a létezésnek eleve határozottabb biztonságát és készségét, akkor ezáltal előttünk áll az alaknak és kifejezésének eredeti harmóniája, amely ott, ahol tökéletességet ér el, a romantikusnak és keresztténynek ezen a területén elevenen emlékeztet a művészet tiszta eszményére. Természetesen az ilyen új összhangon belül is a szív bensőségének kell túlsúlyban lennie; ez a benső azonban a léleknek boldogabb, tisztább mennyországa, amelyhez az út, az érzékiből és a végesből való megtérés és az istenhez való visszatérés útja, ha keresztülmegy is a bűnbánat és a halál mélyebb fájdalmában való elmerülésen, mégis kevésbé fáradságos és kevésbé erőszakos marad, mivel a fájdalom a lélek, a képzelet, a hit régiójára összpontosul, anélkül, hogy leszállana az erős vágyakozás, az önfejű barbárság, a rideg önzés és bűn területére, s az üdvösségnek ez ellenségeivel harcolna nehezen kivívott győzelmekért. Eszményinek megmaradó átmenet ez, fájdalom, amely inkább csak rajongóan, mint bántóan viselkedik szenvedésében, elvontabb, lélekben gazdagabb szenvedés, amely a bensőben megy végbe, s éppoly kevéssé mutatja a testi kínokat, mint amennyire nem nyilvánulnak meg itt a nyakasság, nyerseség, faragatlanság vonásai, vagy a triviális, közönséges természetek vonásai a testformák és a fiziognómiák jellegében, úgyhogy előbb konok harcra volna szükség, mielőtt a vallásosság és a jámborság kifejezésére általánosakká válnának. A léleknek ez a harc nélkülibb bensősége és a formák a bensőnek való eredetibb megfelelő volta — ez az a jóleső világosság és zavartalan élvezet, amelyet az olasz festészet igazán szép művei szükségképp nyújtanak nekünk. Ahogyan egy instrumentális zenéről azt mondják, hogy van benne hang, ének, úgy lebeg itt a lélek tiszta éneke, egy dallamos zengés az egész alak és minden formája felett, s miként az olaszok zenéjében és énekük hangjaiban, ha a tiszta hangok mellékzörej nélkül szólalnak meg, a hangok és a dallamok minden különössége és fordulata közepette csak magának a hangnak élvezete csendül fel, úgy a szerető léleknek ez az önélvezete az alaptónusa festészetüknek is. Ugyanezt a bensőséget, világosságot és szabadságot megtaláljuk a nagy olasz költőkben is. Már a rímek művészi újracsengése a tercinákban, kanzonékban, szonettekben és stanzákban, ez a csengés, mely nemcsak egyszeri ismétlésben elégíti ki az egyenlőség szükségletét, hanem har-

madszorra is igazolja az egyenlőséget, ez a csengés szabad jóhangzás, amely önmagáért, saját élvezetéért árad. Ugyanez a szabadság mutatkozik meg a szellemi tartalomban. Petrarca szonettjeiben, szesztináiban, kanzonéiben nem a költemény tárgyának valóságos birtoklásáért vívódik a szív sóvárgása; elmélkedésnek és érzelemnek nem a valóságos tartalom és maga a dolog fontos, s nem szükségletből fejeződik ki benne; hanem maga a kifejezés a kielégülés; a szeretet önélvezete keresi boldogságát szomorúságában, panaszaiban, leírásaiban, emlékeiben és ötleteiben; olyan sóvárgás ez, amely mint sóvárgás elégül ki, s azoknak képével, szellemével, akiket szeret, már teljes birtokában van annak a léleknek, amellyel egyesülni vágyik. Dante is mesterétől, Vergiliustól vezetve a poklon és a purgatóriumon át látja a legborzasztóbb, legrémesebb dolgokat, aggódik, szeme gyakran könnyben úszik, de bátran és nyugodtan halad tovább, rémület és félelem nélkül, bosszúság és elkeseredés nélkül, amely azt mondaná: ennek nem így kellene lennie. Sőt, még pokolbeli kárhozottjai is érzik az örökkévalóság üdvösségét — *io eterno duro** áll a pokol kapui felett — bánat és vágy nélkül, azok, amik, nem beszélnek kínjaikról — ezek úgyszólván nem tartoznak sem ránk, sem ő reájuk, mert örökkétartók csak érzületükre és tetteikre emlékeznek, szilárdan ugyanazok maradnak, ugyanazokkal az érdekekkel, jajveszékelés és sóvárgás nélkül.

Ha felfogtuk a lélek boldog függetlenségének és szabadságának ezt a vonását a szeretetben, akkor megértjük a legnagyobb olasz festők jellegzetességét. Ebben a szabadságban urai a kifejezés, a helyzet különösségének, a belső békének ezen a szárnyán uralkodniok kell alak, szépség, szín felett; a valóság és a jellem leghatározottabb ábrázolásában, miközben teljesen a földön maradnak s gyakran csak arcképeket adnak vagy látszanak adni, egy másik nap, egy másik tavasz alkotásait teremtik meg; rózsák ezek, amelyek ugyanakkor az égben is virulnak. Így magában a szépségben nem csupán az alak szépsége fontos számukra, nemcsak a léleknek a testével való érzéki egysége, amely elárad az érzéki testformákon, hanem a szeretetnek és megbékélésnek ez a vonása a jellemnek minden alakjában, formájában és egyéniségében; pillangó ez, Psyché, aki egének verőfényében még a satnya virágok körül

* *Örökké megmaradok.* Sz. S.

is lebeg. Csakis ez a gazdag, szabad, telt szépség tette képessé az olaszokat arra, hogy a modern korban létrehozzák az antik eszményeket.

Az olasz festészet azonban nem mindjárt kezdettől fogva foglalta el ilyen tökéletesség álláspontját, hanem hosszú utat járt meg, mielőtt azt elérhette volna. De a tiszta, ártatlan jámborság, az egész koncepció grandiózus értelme, a forma természetes szépsége és a lélek bensősége gyakran, a technikai kidolgozás minden tökéletlensége ellenére is, épp a régi olasz mestereknél a legszembetűnőbb. A múlt században azonban ezeket a régibb mestereket nem sokra becsülték, ügyetleneknek, szárazaknak, szegényeseknek tartották és elvetették. Csak újabban mentették meg őket tudósok és művészek a feledéstől, most pedig olyan túlzó előszeretettel csodálták és utánozták, amely tagadta a felfogásmód és az ábrázolás további fejlődését és szükségképp az ellenkező irányú tévútra vezetett.

Ami a közelebbi *történeti* fő mozzanatokat illeti az olasz festészet fejlődésében egészen tökéletessége fokáig: csak a következő pontokat emelem ki röviden, amelyek a festészet és kifejezésmódja leglényegesebb oldalainak jellemzésére fontosak.

a) A korábbi nyerseség és barbárság után az olaszok ismét új lendülettel indultak ki a bizánciak által egészben iparszerűbben továbbadott típusból. Az ábrázolt tárgyak köre azonban nem volt nagy, s fődolog maradt a szigorú méltóság, az ünnepélyesség és a vallásos fenség. De már a sienai Duccio és a firenzei Cimabue, miként ezt Rumohr, e korai korszakok kiváló ismerője tanúsítja (Olasz kutatások. II. 4. l.) igyekeztek magukévá tenni és saját szellemükben lehetőleg felfrissíteni az antik, perspektivikusan és anatómiailag megalapozott rajzolásmód szegényes maradványait, amelyek keresztény-antik műalkotások mechanikus utánzása révén maradtak fenn különösen az újgörög festészetben. »Érezték az ilyen jellemzések értékét, de arra törekedtek, hogy enyhítsék megcsontosodásuk kirívó voltát, amennyiben az ilyen félig megértett vonásokat összehasonlították az élettel, amint alkotásaik láttán sejthetjük és feltételezhetjük.« Ezek ugyanakkor a művészetnek csak első törekvései, hogy a tipikusból, merevből felemelkedjenek az elevenhez és egyénien kifejezőhöz.

β) A további, *második* lépés mármost abban áll, hogy az

egész koncepció és kidolgozás tekintetében elszakadnak ama görög mintáktól és kezdik ábrázolni az emberit és egyénit, valamint abban, hogy az emberi jellemeket és formákat fejlettebb, mélyebb értelemben teszik megfelelőkké a kifejezendő vallásos tartalomnak.

aa) Itt először is *Giotto* és tanítványa nagy hatását kell megemlítenünk. Giotto egyrészt módosította a színek eddigi elkészítésmódját, másrészt átalakította az ábrázolás felfogásmódját és irányát. Az újgörögök, amint a kémiai vizsgálatokból kitűnik, akár a színek kötőanyagául, akár bevonásra valószínűleg viaszt használtak, ez hozta létre azt a »sárgás-zöldes, sötétítő tónust«, amelyet nem lehet teljesen a lámpafény hatásaival magyarázni. (Olasz kutatások. I. 322. l.) Giotto teljesen szakított a görög festőknek ezzel a sűrűbb kötőanyagával, s vele szemben áttért a színeknek fiatal hajtások, éretlen fügék tisztult nedvével és más, kevésbé olajtartalmú enyvekkel való dörzsölésére, amelyeket a korai középkor olasz festői talán már akkor is használtak, mielőtt ismét a bizánciak szigorúbb utánzása felé fordultak. (Olasz kutatások. II. 43., I. 312. l.) Ezek a kötőanyagok nem voltak sötétítő hatással a színekre, hanem meghagyták őket világosan és tisztán. Fontosabb volt azonban az a változás, amelyet Giotto a tárgyak *megválasztása* és *ábrázolásmódja* tekintetében hozott be az olasz festészetbe. Már Ghiberti azért dicséri Giottót, mert elhagyta a görögök durva modorát, s anélkül, hogy túllépte volna a mértéket, bevezette a természetességet és a bájt (Olasz kutatások. II. 42. l.), s Boccaccio is azt mondja róla (Dekam. 6. nap. Nov. 5.), hogy a természet semmit sem alkot, amit Giotto ne tudna a csalódásig híven utánozni. A bizánci festményeken még nyomát is alig fedezzük fel a természetszemléletnek; Giotto volt az, aki a jelenlevőre és valóságosra irányította figyelmét, s az alakokat és az indulatokat, amelyeknek ábrázolására vállalkozott, magával a körülötte zajló élettel hasonlította össze. Ezzel az irányzattal párosul az a körülmény, hogy Giotto korában nemcsak általában szabadabbak lettek az erkölcsök, vidámabb lett az élet, hanem sok új szent tisztelete is elterjedt, akik közelebb voltak magának a festőnek korához. A valóságos jelen felé fordulva, Giotto főként ezeket választotta művészete tárgyainak, úgyhogy most ismét magában a tartalomban rejlett az a követelmény, hogy a testi megjelenés természetességére, meghatározott jellemek, cselekvések, szenvedélyek, helyzetek,

testtartások és mozgások ábrázolására törekedjék. Ebben a törekvésben azonban viszonylag veszendőbe ment az a nagyszerű, szent komolyság, amely az előző művészeti fok alapja volt. A világias elem teret kapott és elterjedt, mint ahogy kora felfogása szerint Giotto a burleszknek helyt adott a patetikus mellett, úgyhogy Rumohr joggal mondja (Olasz kutatások. II. 73. l.): »Ilyen körülmények között nem tudom, mit akarnak egyesek, akik minden erővel azon vannak, hogy Giotto irányzatát és teljesítményét az újabb művészet legfenségesebb jelenségeként magasztalják.« Nagy érdeme ennek a lelkiismeretes tudósnak, hogy kijelölte a helyes álláspontot Giotto méltatásához, egyszersmind figyelmeztetett arra, hogy az emberiesítésre és természetességre való törekvésben Giotto még mindig egészben véve alacsony fokon állt meg.

ββ) A festészet mármost e Giotto által kezdeményezett felfogásmódban fejlődik tovább. Krisztusnak, az apostoloknak és ama jelentősebb eseményeknek tipikus ábrázolása, amelyekről az evangélisták tudósítanak, egyre inkább háttérbe szorult; de ehelyett a másik oldalon kitágult a tárgyak köre: »Minden kéz azzal foglalatoskodott, hogy megfesse az átmeneteket modern szentek életében: előző világiasság, a szentség tudatának hirtelen felébredése, a jámborok és elvonultak életébe való belépés, csodák a szent életében, de különösen halála után, s e csodák ábrázolásában, miként ez a művészet külső feltételeiben rejlik, az élők indulatának kifejezése felülmúlta a láthatatlan csodatevő erő jelzését.« (Olasz kutatások. II. 213. l.) Emellett nem hanyagolták el Krisztus élet- és szenvedéstörténetének eseményeit sem. Különösen Krisztus születése és neveltetése, a madonna a gyermekkel váltak kedvelt tárgyakká, s ezeket az elevenebb családi meghittségnek, a gyengédnek és bensőségesnek, az emberinek és érzéssel telinek színében mutatták be; ugyanakkor »már a szenvedéstörténetből választott feladatokban sem a fenségest és győzedelmest, hanem inkább csak a meghatót emelték ki — közvetlen következménye ez annak a rajongó kéjelgésnek a Megváltó földi fájdalmai iránti részvétben, amelynek szent Ferenc adott példájával és tanításával új, mindaddig hallatlan energiát«.

A további haladást illetően a tizenötödik század közepe táján különösen két nevet kell megemlítenünk, *Masaccio* és *Fiesole* nevét. Ami ugyanis lényegesen fontos volt abban, hogy a vallásos tartalmat egyre életteljesebben beleformálták az

emberi alaknak és az emberi vonások lelkes kifejezésének eleven formáiba, az egyfelől, mint Rumohr megállapítja (II. 243. l.) minden forma növekvő kerekdedsége; másfelől »mélyebb belemerülés az emberi arcformák bájának és jelentőségének elosztásába, összefüggésébe, legkülönfélébb árnyalataiba«. E művészi feladat nehézsége abban a korban bizonyára meghaladta *egyetlen* művész erejét, ezért első megoldásában megosztozkodott Masaccio és Angelico da Fiesole. »Masaccio átvette a fényárnynak, a kerekdedségnek és az együvé rendelt alakok elhelyezésének kutatását; Angelico da Fiesole viszont a belső összefüggésnek, az emberi arcokban rejlő belső jelentésnek megállapítását, elsőnek tárva fel a festészet számára az arcvonások gazdag kincsesbányáját.« Masacciót nem a bájosságra való törekvés jellemzi, hanem a felfogás nagyszerűsége, férfiasság és az átfogó egység szükséglete; Fiesolét a vallásos, a világiasságtól távol álló szeretet áhítata, az érzület kolostori tisztasága, a lélek emelkedettsége és szentsége; Vasari azt mondja róla, hogy sohasem festett anélkül, hogy előzőleg bensőségesen ne imádkozott volna, és sohasem ábrázolta a Megváltó szenvedéseit anélkül, hogy könnyekre ne fakadt volna. (Olasz kutatások. II. 252. l.) Egyfelől tehát a festészetnek ebben a haladásában fokozott elevenségre és természetességre törekedtek, másfelől azonban nem maradt el a jámbor kedély mélysége, a lélek elfogulatlan bensősége a hitben, hanem még túlsúlyban volt a kompozíciónak, a testtartásnak, az öltözetnek és a színezésnek szabadságával, ügyességével, természethűségével és szépségével szemben. Ha a későbbi fejlődés a szellemi bensőségnek még sokkal fokozottabb, teljesebb kifejezését tudta elérni, a vallásos érzület tisztaságában és ártatlanságában, a felfogás komoly mélységében ezt a korszakot nem múlták felül. Néhány ebből a korból származó festmény visszataszító lehet ugyan számunkra színe, csoportosítása és rajza miatt, mivel az elevenség ama formái, amelyeket a benső vallásosságának ábrázolásához felhasználnak, még nem látszanak teljesen általánosaknak e kifejezés számára, a szellemi jelentés oldaláról azonban, amelyből a műalkotások fakadtak, a naiv tisztaságot, az igazán vallásos tartalom legbensőbb mélységeiben való otthonosságot, a hívő szeretet bizonyosságát a szorongattatásban és a fájdalomban is, s gyakran az ártatlanság és üdvözültség báját annál kevésbé ismerhetjük félre, mert a következő korszakok, ha a művészi tökéletesség

letesség más vonatkozásában előbbrejutottak is, ezeket az eredeti kiváló tulajdonságokat mégsem érték el újra, miután veszendőbe mentek.

γγ) Egy *harmadik* pont, amely a továbbiakban hozzájárul az imént említettekhez, arra vonatkozik, hogy jóval kitágult ama tárgyak köre, amelyeket felfrissült érzékkel felvettek az ábrázolandók közé. Ahogyan a szentséges az olasz festészetben már eleve közelebb került a valósághoz azáltal, hogy szentté avattak olyan embereket, akik közel állottak magának a festőnek korához, úgy most a művészet a valóság és jelen egyéb részeit is körébe vonja. A tiszta bensőség és jámborság ama fokától ugyanis, amely csak magának a vallásos lelkesültségnek kifejezésére törekedett, a festészet egyre inkább arrafelé tart, hogy a külső világi életnek is helyet adjon a vallásos tárgyak mellett. A polgároknak vidám, erőteljes önmagánnyugvása serénykedésükkel, kereskedelmükkel és iparukkal, szabadságukkal, férfias bátorságukkal és hazafiasságukkal, a jólét érzése ebben az életvidám jelenben, az embernek ez az újjáéledő gyönyörködése erényében és elmés vidámságában, ez a valósággossal való kibékülés a belső szellem és a külalak oldaláról — mindez tárgya lett a művészi felfogásnak és ábrázolásnak is és érvényesült benne. Ilyen értelemben látjuk megelevenedni a táji háttereknek, a városokra való kilátásoknak, a templomok, paloták környezetének szeretetét; híres tudósok, barátok, államférfiak, művészek és egyéb olyan személyek valóságos arcképei, akik elmésségükkel, derűsségükkel megszerezték maguknak koruk rokonszenvét, helyet kapnak vallásos szituációkban; kisebb-nagyobb szabadsággal és ügyességgel felhasználják a házi és polgári életből vett vonásokat, s habár a vallásos tartalom szellemi mozzanata maradt is az alap, a jámborság kifejezését mégsem szigetelték már el magában, hanem hozzákapcsolták a valóság és a világi életterületek teljesebb életéhez. (Vö. Olasz kutatások. II. 282. l.) Ez az irányzat persze gyengíti a vallásos koncentrációnak és bensőséges jámborságnak kifejezését, a művészetnek azonban szüksége volt erre a világi elemre is, hogy elérje csúcspontját.

γ) Az eleven teljesebb valóságnak és a kedély belső vallásosságának ebből az összeolvadásából fakadt az az új szellemes feladat, amelynek megoldása csak a tizenhatodik század nagy művészeinek sikerült tökéletesen. Mert most arról volt szó, hogy a vallásosságnak lélekkel teli bensőségét, ko-

molyságát és fenségét összhangba hozzák amaz érzékkel a jellemek és formák testi és szellemi jelenvalóságának elevensége iránt, hogy a testi alak a maga helyzetében, mozgásában és színezésében ne maradjon pusztán külsőséges váz, hanem önmagában lelkessé és elevenné váljék, s valamennyi résznek teljes kifejezése mellett egyúttal mint egyformán szép jelenjék meg belsejében és külsejében.

A legjelesebb mesterek között, akik eme cél felé haladnak, kiváltképp *Leonardo da Vincit* kell megemlítenünk. Ő volt ugyanis az, aki nemcsak az értelemnek és az érzésnek szinte töprengő alaposságával és finomságával mélyebben hatolt be az emberi test formáiba és kifejezésük lelkébe, mint előtte bárki más, hanem a festői technika ugyanilyen mély megalapozása mellett nagy biztosságra tett szert azoknak az eszközöknek használatában is, amelyeket tanulmányai adtak kezébe. Emellett meg tudta egyúttal őrizni tiszteletteljes komolyságát vallásos feladatainak koncepciója számára, úgyhogy alakjai, bármennyire is egy teljesebb és lekerekített valóságos létezés látszatára törekednek, s édes, mosolygó vidámságot fejez ki arcuk és finom mozgásuk, mégsem nélkülözik azt a fenséget, amely tiszteletet parancsol a vallás méltósága és igazsága iránt. (Vö. Olasz kutatások. II. 308. l.)

A legtisztább tökéletességet azonban csak *Rafael* érte el ebben a szférában. Rumohr különösen az umbriai festőiskoláknak a tizenötödik század közepe óta tulajdonít valamilyen titkos bájt, mely előtt feltárul minden szív, s ezt a vonzóerőt az érzés mélységéből és gyengédségéből, valamint abból igyekszik megmagyarázni, hogy azok a festők a legrégibb keresztény művészeti törekvések féligérthető emlékeit csodálatosan összsze tudták egyeztetni az újabb jelen szelídebb képzeteivel, s ebben a tekintetben felülmúlták toszkániai, lombardiai és velencei kortársaikat. (Olasz kutatások. II. 310. l.) Mármost »a mocsoktalan lelki tisztaságnak és az édes-bús, rajongó gyengéd érzésekben való teljes felolvadásnak« ezt a kifejezését elsajátította Pietro Perugino is, Rafael mestere, s ezzel egybe tudta olvasztani a külső alakok objektivitását és elevenségét, a valóságosnak és egyedinek ábrázolását, ahogyan ezt kiváltképp a firenzeiek kifejlesztették. Peruginotól, akinek ízléséhez és stílusához Rafael még hozzákötöttnek látszik ifjúkori munkáiban, Rafael továbbmegy ama fent jelzett követelmény legteljesebb megvalósításához. Benne ugyanis a legfinomabb egy-

házias érzület a vallásos művészi feladatok iránt, valamint természeti jelenségeknek színük és alakjuk egész elevenségében való teljes ismerete és szeretetteljes megfigyelése egyesül ugyanolyan érzékkel az antik művészet szépsége iránt. A régiek eszményi szépségének ez a nagy csodálata azonban Rafaelt korántsem vitte azoknak a formáknak utánzására és befogadó alkalmazására, amelyeket a görög szobrászat oly tökéletesen kialakított, hanem csak általánosságban fogta fel e formák szabad szépségének elvét; ezt a szépséget nála teljesen áthatotta a kifejezésnek festőileg egyéni elevensége és mélyebb lelke, valamint az ábrázolásnak nyílt, derűs tisztasága és alaposssága, amilyet az olaszok eddig még nem ismertek. Ezeknek az elemeknek kialakításában és egyenletesen egybeolvasztó összefoglalásában érte el tökélyének csúcspontját. — A fényárny mágikus varázsa, a kedélynek, a formáknak, mozgásoknak, csoportosításoknak lélekkel teli finomsága és bája tekintetében ellenben *Correggio*, a természetes elevenség gazdagsága, a kolorit ragyogó zománca, tüze, melegsége, ereje szempontjából *Tizian* még nagyobb lett. Nincs kedvesebb, mint Correggio nem természetes, hanem vallásos, szellemi bájának naivsága; nincs édesebb, mint mosolygó, öntudatlan szépsége és ártatlansága.

E nagy mesterek festői tökéletessége olyan magaslata a művészetnek, amelyre egy nép csak egyszer emelkedhetik fel a történeti fejlődés folyamán.

c) Ami *harmadszor* a német festészetet illeti, a tulajdonképpeni német festészetet együtt tárgyalhatjuk a németalföldivel.

Az általános különbség az olaszokkal szemben itt abban van, hogy sem a németek, sem a németalföldiek önmaguktól nem akarnak vagy nem tudnak eljutni ama szabad, eszményi formákhoz és kifejezésmódokhoz, amelyeknek egészen megfelel az, hogy átmentek a szellemi, átszellemült szépségbe. Ehelyett azonban egyfelől kialakítják az érzelem mélységének és a kedély szubjektív zártságának kifejezését, másfelől a hitnek e bensőségéhez hozzájárul náluk amaz egyéni jellemnek kibontakozottabb különlegessége, amely most bensőleg már nemcsak a hit és a lelkiüdvösség érdekeivel foglalkozik, hanem megmutatja azt is, hogyan törődtek az ábrázolt egyének a világi dolgokkal is, hogyan viaskodtak az élet gondjaival, s ebben a nehéz munkában hogyan tettek szert világi erényekre,

hűségre, állhatatosságra, egyenességre, lovagi szilárdságra és polgári derekasságra. Ebben a jobbára korlátoltságba merült érzületben egyúttal megtaláljuk itt, különösen a németeknél — szemben az olaszoknak természettől fogva tisztább formáival és jellemeivel — inkább akaratos természetek formális konokságának kifejezését; ezek vagy a dac és a brutális önfejűség energiájával szállnak szembe istennel, vagy kénytelenek erőszakot tenni magukon, hogy keserves munkával kiszakíthassák magukat korlátoltságukból és nyerseségükből s átküzdhessék magukat a vallásos megbékélésig, úgyhogy azok a mély sebek, amelyeket bensejükön kell ütniök, még meglátszanak jámborságuk kifejezésén.

A közelebbieket illetően csak néhány fő pontra hívom fel a figyelmet, amelyek a régebbi németalföldi iskolára nézve fontosak, szemben a tizenhetedik század felsőnémet és későbbi holland mestereivel.

a) A régebbi *németalföldiek* közül a *van Eyck* testvérek, Hubert és Jan, emelkednek ki már a tizenötödik század elején; de csak újabban tanultuk meg újra becsülni kiválóságukat. Tudvalevően az olajfestészet feltalálóinak, vagy legalábbis első tulajdonképpeni tökéletes mestereinek mondják őket. Tekintve azt a nagy lépést, amelyet előre tettek, azt hihetnők, hogy itt korábbi kezdetektől a tökéletesedés fokozatosságát kell tudni kimutatni. Ilyen fokozatos haladásról azonban nem maradtak ránk történeti műemlékek. A kezdet és a tökély mindeddig egyszerre áll előttünk. Mert remekebbet, mint amit ez a két testvér alkotott, szinte nem is lehet festeni. Ezenkívül azok a fennmaradt művek, amelyekben a tipikust már félretették és túlhaladták, nemcsak nagy mesteri tudásról tanúskodnak a rajzban, testtartásban, csoportosításban, a belső és külső jellemzésben, a színezés melegségében, világosságában, harmóniájában és finomságában, a kompozíció nagyszerűségében és zártságában, hanem a festészet egész gazdagságát is a természeti környezet, az architektonikus díszítés, a hátterek, a horizont, a szövetek, ruhák, fegyverfajták, díszek stb. pompája és változatossága tekintetében olyan hűséggel, annyi érzékkel a festőiség iránt, és olyan virtuozitással kezelték, hogy még a későbbi évszázadok sem mutatnak fel tökéletesebbet, legalábbis az alaposság és az igazság szempontjából. Mindamellett az olasz festészet mesterművei, ha szembeállítjuk őket e németalföldi mesterművekkel, vonzóbbak,

mert az olaszok előnye a teljes bensőség és vallásosság mellett a fantáziának szellemmel teli szabadsága és szépsége. A németalföldi alakok is megörvendeztetnek ugyan ártatlanságukkal, naivitásukkal és jámborságukkal, sőt a kedély mélysége tekintetében részben felülmúlják a legjobb olaszokat; de a formának ugyanahhoz a szépségéhez s a léleknek ugyanahhoz a szabadságához a németalföldi mesterek nem tudnak felemelkedni; különösen gyermek Krisztusaik rosszul vannak megformálva, s többi jellemeik, férfi- és nőalakjaik, bármennyire mutatnak is a vallásos kifejezésen belül egyúttal a hit mélysége által megszentelt derekasságot világi érdekekben, mégis e jámborságon túl, vagy inkább e jámborság alatt jelentékteleneknek látszanak és mintegy képtelenek arra, hogy magukban szabadok, gazdag fantáziájúak és nagyon szellemesek legyenek.

β) Egy második figyelemre méltó oldal a nyugodtabb, tiszteletteljes jámborságból való átmenet kínszenvedések ábrázolásához, általában a valóság nem-szép jelenségeihez. Itt különösen a *felsőnémet* mesterek tűnnek ki, amikor a szenvedéstörténetből vett jelenetekben megmutatják a poroszlók nyerseségét, a kigúnyolás gonoszságát, a Krisztus elleni gyűlölet barbárságát szenvedése és halála folyamán, nagy energiával jellemezve a rútságokat és torzultságokat, amelyek mint külső formák megfelelnek a szív belső elvetemültségének. A nyugalmas, bensőséges jámborság csendes, szép hatása háttérbe szorul, s abban a mozgalmasságban, amelyet az említett helyzetek előírnak, továbbmennek fertelmes eltorzulásokhoz, a vadság taglejtéseihez és a szenvedélyek féktelenségéhez. Az össze-vissza kavargó alakok sokasága és a jellemek túlnyomó vadsága miatt könnyen is hiányzik az ilyen festményekből mind a kompozíciónak, mind a színezésnek belső harmóniája, úgyhogy különösen mikor először újjáéledt a régebbi német festészetben való gyönyörködés, az egészben véve kevésbé tökéletes technika mellett sokszor tévedtek az ilyen művek keletkezésének ideje tekintetében. Régebbinek tartották őket, mint az eycki korszak tökéletesebb festményeit, holott legnagyobbrészt későbbi korba tartoznak. A felsőnémet mesterek azonban korántsem álltak meg kizárólag ezeknél az ábrázolásoknál, hanem ugyancsak feldolgozták a legkülönfélébb vallásos tárgyakat s a szenvedéstörténet helyzeteiben is győzelmesen ki tudták kerülni — mint pl. Albrecht Dürer — a puszta nyerseség végletét, mivel az ilyen feladatok számára is

megőriztek bizonyos belső nemességet s külső lezártságot és szabadságot.

γ) A legvégső, amit a német és a németalföldi művészet elér, a teljes magabeleélés a *világba* és hétköznapiba, s ezzel kapcsolatosan a festészet *szétágazása* a legkülönbözőbb ábrázolásmódokra, amelyek mind a tartalom, mind a feldolgozás szempontjából elválnak egymástól és egyoldalúan alakulnak ki. Már az olasz festészetben észrevehető a haladás az áhítat egyszerű pompájától a mindinkább előtérbe lépő világiassághoz; ez azonban itt, mint pl. Rafaelnél, részben a vallásosságtól áthatott, részben az antik szépség elve által határolt és összefogott marad, míg a későbbi fejlődés nem annyira szétválás mindenféle tárgy ábrázolásává a kolorit alapján, mint inkább felületesebb szétzilálódása vagy eklektikus utánzása a formáknak és festésmódoknak. A német és a németalföldi művészet ezzel szemben a leghatározottabban és a legszembetűnőbben végigjárta a tartalom és a feldolgozásmódok egész körét; az egészen hagyományos templomi képektől, egyes alakoktól és mellképektől kezdve, tűnődő, jámbor, ájtatos ábrázolásokon át, ezeknek nagy kompozíciókban és jelenetekben való megelevenítéséig és kibontakoztatásáig; de ezekben az alakok szabad jellemzését, a fokozott elevenséget, amelyet felvonulások, cselédség, a község véletlen személyei, a ruhák és edények dísze, az arcképek, építmények, a természeti környezet gazdagsága, a templomokra, utcákra, városokra, folyókra, erdőségekre, hegyalakulatokra való kilátások idéznek elő, még mindig a vallásos alap fogja össze és hordozza. Most éppen ez a középpont marad el, úgyhogy a tárgyaknak eddig egybefogott köre széthull, s a különösségek a maguk váltakozó és változó sajátos egyediségében és esetlegességében ki vannak szolgáltatva a legkülönfélébb felfogásmódoknak és festői kidolgozásmódoknak.

Hogy ennek az utolsó szférának értékét, mint már korábban, e helyütt is teljesen méltassuk, még egyszer közelebbről szemügyre kell vennünk azt a nemzeti állapotot, amelyből ez a szféra létrejött. Átlépnek az egyháztól, a jámborság szemléleteiből és alakulataitól az örömhöz: örülnek a világinak mint olyannak, a természet tárgyainak és különleges jelenségeinek, a házias életnek a maga tisztes voltával, jókedvével és csendes szűkkörűségével, éppígy nemzeti ünnepeknek, ünnepélyeknek és felvonulásoknak, paraszttáncoknak, búcsúi

tréfáknak és pajkosságoknak; — ezt az átlépést a következőképpen igazolhatjuk. A *reformáció* győzött Hollandiában; a hollandok protestánsokká lettek és diadalmaskodtak a spanyol egyházi és királyi önkényuralmon. Mégpedig a politikai viszonyok szempontjából itt nem találunk sem előkelő nemességet, amely előzi fejedelmét és zsarnokát, vagy törvényeket szab neki; sem földművelő népet, elnyomott parasztokat, akik fegyvert ragadnak, mint a svájciak; hanem az egyébkénti vitéz szárazföldi katonáknak és a legmerészebb tengeri hősöknek jóval nagyobbik része városi lakosokból, szorgalmas, módos polgárokból állott, akik jól érezvén magukat tevékenykedésükben, nem voltak nagyravágyók; de amikor meg kellett védelmezni nehezen megszerzett jogaiknak, tartományaik, városaik, szövetségeik különleges kiváltságainak szabadságát, akkor istenbe, saját bátorságukba és értelmükbe vetett merész bizalommal felkeltek, nem félve a fél világot leigázó spanyol hatalomról elterjedt ijesztő véleményektől, kitették magukat minden veszélynek, vitézül ontották vérüket, s e becsületes merészséggel és kitartással győzelmesen kivívták vallási és polgári önállóságukat. Ha valamely különleges lelki beállítottságot *németnek* nevezhetünk, akkor ez a hűséges, jómódú, kedélyes polgáriasság, amely a büszkeség nélküli önérzetben, a jámborságban nem pusztán lelkes és ájtatoskodó, hanem a világi életben konkrétan jámbor, gazdagságában szerény és megelégedett, lakását és környezetét tekintve egyszerű, tetszetős és tisztaságszerető marad, s minden helyzetében mindig gondosan és megelégedetten, a régi erkölcsökhöz híven, önállóságával és mindenek felett álló szabadságával együtt zavartalanul meg tudja őrizni egyúttal az ősi derekasságot is.

Ez az értelmes, művészi tehetségű nép mármost a festészetben is örülni akar ennek az éppoly erőteljes, mint becsületes, megelégedett, kellemes létnek, képein még egyszer élvezni akarja minden lehetséges helyzetben városainak, házainak, holmijainak tisztaságát, házi békéjét, gazdagságát, asszonyainak és gyermekeinek tisztes cicomáját, városai politikai ünnepségeinek ragyogását, tengerészei merészségét, kereskedelmének és az óceán egész világát bejáró hajóinak hírnevét. S épp ezzel a becsületes, derűs létezés iránti érzékkel közelednek a holland mesterek a természeti tárgyakhoz is, s mármost minden festői alkotásukban a felfogás szabadságával és hűségével, a látszólag jelentéktelennek és pillanatnyi-

nak szeretetével, a szem nyílt frisseségével és az egész léleknek a legzártabb és leghatároltabb dolgokba való szétszóródás nélküli belemélyedésével összekapcsolják egyúttal a művészi kompozíció legmagasabbrendű szabadságát, a mellékes iránti finom érzéket s a kidolgozás tökéletes gondosságát. Másrészt ez a festészet a háborús és katonaéletből vett jelenetekben, kocsmákban, lakodalmakon és más paraszti dáridókon lejátszódó jelenetekben, házi életkörülmények ábrázolásában, arcképeken és természeti tárgyak, tájak, állatok, virágok stb. képein felülmúlhatatlanul kifejlesztette egyfelől a fény, a megvilágítás, általában a kolorit mágiáját és színvarázsát, másfelől a teljesen eleven jellemzést a művészet legnagyobb igazságában. Ha pedig jelentéktelentől és esetlegestől a paraszti élethez, a nyers és közönséges természethez halad tovább, akkor ezeket a jeleneteket oly egészen elfogulatlan vidámság és jókedv hatja át, hogy nem a közönséges, amely csak közönséges és gonosz, hanem ez a vidámság és elfogulatlanság a tulajdonképpeni tárgy és tartalom. Ennélfogva nem közönséges érzelmeket és szenvedélyeket látunk magunk előtt, hanem azt a parasztit és természethez közelit az alsóbb rendekben, amely vidám, dévaj, komikus. Ebben a gondtalan, pajkos vidámságban rejlik itt az eszményi mozzanat: az élet vasárnapja ez, amely mindent kiegyenlít és minden rosszaságot eltávolít; olyan emberek, akik egész szívükből jókedvűek, nem lehetnek teljesen rosszak és alávalók. Ebben a tekintetben nem mindegy, hogy a gonoszság csak pillanatnyilag, vagy pedig egy jellem alapvonásaként jelenik-e meg. A németalföldieknél a komikus megszünteti a gonoszt a szituációban, s számunkra nyomban világossá válik, hogy a jellemek még valami más is lehetnek, mint amik abban a pillanatban, amikor előttünk állnak. Az ilyen derű és komikum e festmények felbecsülhetetlen értékéhez tartozik. Ha ellenben efféle mai képek akarnak pikánsak lenni, akkor rendszerint valami belsőleg közönséges, rossz és gonosz dolgot ábrázolnak, kibékítő komikum nélkül. Egy mérges asszony pl. szidja részeg férjét a kocsmában, méghozzá elég csípősen; itt aztán, mint egyszer már korábban említettem, csak az tűnik ki, hogy a férj korhely fickó, a nő pedig dühöngő vénasszony.

Ha ilyen szemmel nézzük a holland mestereket, már nem fogjuk azt gondolni, hogy a festészetnek tartózkodnia kellett volna az ilyen tárgyaktól, s csak a régi isteneket, mítoszokat

és meséket vagy madonnaképeket, keresztrefeszítéseket, kínszenvedéseket, pápákat, szent férfiakat és nőket kellett volna ábrázolnia. Ami minden műalkotáshoz hozzátartozik, hozzátartozik a festészethez is: annak szemlélete, hogy általában mi a lényeges az emberben, az emberi szellemben és jellemben, mi az *ember* s mi *ez* az ember. A belső emberi természetnek s külső eleven formáinak és megjelenési módjainak ez a felfogása, ez az elfogulatlan öröm és művészi szabadság, a fantáziának ez az üdesége és derűje, a kidolgozásnak ez a biztos merészsége itt az a költői alapvonás, amely e kör legtöbb holland mesterének sajátja. Műalkotásaikban tanulmányozhatjuk és megismerhetjük az emberi természetet és az embereket. Manapság azonban nagyon is gyakran olyan arcképek és történeti festmények kerülnek szemünk elé, amelyeken — emberekhez és valóságos egyénekhez való minden hasonlóságuk ellenére — már első pillantásra meglátszik, hogy a művész nem tudja sem azt, mi az ember és az emberi szín, sem azt, mik azok a formák, amelyekben az ember kifejezi azt, *hogy* ember.

MÁSODIK FEJEZET

A ZENE

Tekintsünk vissza arra a menetre, amelyet eddig követtünk a különös művészetek fejlődésében. Az *építészettel* kezdtük el. Ez volt a legkevésbé teljes művészet, mivel képtelennek találtuk arra, hogy a csak nehéz anyagban, amelyet érzéki elemként ragadott meg és a nehézkedés törvényei szerint dolgozott fel, szellemit ábrázoljon megfelelő jelenvalóságban, s arra kellett korlátoznunk, hogy művészi külső környezetet készítsen a szellemből a szellem számára ennek eleven, valóságos létezésében.

Ezzel szemben *másodszor* a *szobrászat* magát a szellemit tette ugyan tárgyává, de sem mint különleges jellemet, sem mint a kedély szubjektív bensőségét, hanem mint azt a szabad egyéniséget, amely nem szakad el sem a szubsztanciális tartalomtól, sem a szelleminek testi megjelenésétől, hanem mint egyén csak annyira nyer ábrázolást, amennyire szükséges egy önmagában lényeges tartalom egyéni megelevenítéséhez, mint szellemi benső pedig csak annyira hatja át a testformákat, amennyire a szellemnek és megfelelő természetes alakjának magában megbontatlan egysége megengedi. A csak *testi* szervezetében, nem pedig saját *bensősége* elemében magáértvalósága szerint létező szellemnek ez a szobrászat szempontjából szükségszerű azonossága azt a feladatot rója erre a művészetre, hogy anyagul megtartsa még a nehéz matériát, ennek szellemi alakját azonban ne pusztán szervetlen környezetként formálja meg a terhelés és hordozás törvényei szerint, mint az építészet, hanem azzá a klasszikus szépséggé alakítsa át, amely megfelel a szellemnek és eszményi plasztikájának.

A szobrászat ebben a tekintetben különösen alkalmasnak mutatkozott arra, hogy a *klasszikus* művészeti forma tartalmát és kifejezésmódját elevenítse meg műalkotásokban; az építészet, bármilyen tartalom szolgálatában állónak bizonyult

is, ábrázolásmódjában nem jutott túl a csak *szimbolikus* utalás alaptípusán; *harmadszor* a festészettel a *romantikus* művészet területére lépünk. Mert a festészetben is még a *külső alak* az az eszköz ugyan, amely által a benső megnyilatkozik; ez a benső azonban az eszmei, *különös szubjektivitás*, a maga testi létezéséből önmagába fordult kedély, a jellemnek és szívnek az a szubjektív szenvedélye és érzése, amely már nem ömlik át teljesen a külső alakba, hanem ebben épp a szellem benső magáértvalóságát és a saját állapotainak, céljainak és cselekvéseinek területével való foglalkozását tükrözi. Tartalmának e bensősége miatt a festészet nem elégedhetik meg az egyfelől csak nehézsége szerint megformált, másfelől csak *alakja* szerint felfogandó, el nem különböződött anyaggal, hanem csak a fényt és ennek *színhatását* választhatja az érzéki kifejezés eszközéül. Mégis a szín csak arra való, hogy *térbeli* formákat és alakokat mint eleven valóságban létezőket tegyen láthatóvá még akkor is, ha a festés művészete a kolorit mágiájává fejlődik tovább, amelyben az objektív már kezd mintegy eltűnni, s a hatást szinte már nem anyagi valami idézi elő. Bármenynyire tehát ama látszat eszmeibb szabaddáválása felé fejlődik a festészet, amely már nem tapad az alakhoz mint olyanhoz, hanem szabad önmagában mozognia saját elemében, a fények és visszfények játékában, a fényárnyak varázslataiban — ez a színmágia mégis még mindig térbeli jellegű: egymáson kívül létező s ennélfogva *fennálló* látszat.

1. Ha azonban a benső valóban *szubjektív* bensőségként akar megnyilatkozni, amint ez már a festészet elvében történik, akkor az igazán megfelelő anyag nem lehet olyan jellegű, hogy még magában fennállhasson. Ezáltal a megnyilvánulásnak és közlésnek olyan módját kapjuk, amelynek érzéki elemében az objektivitás nem térbeli alakként jelenik meg, hogy benne megmaradjon, s olyan anyagra van szükségünk, amely más számára való létében állhatatlan, s már magában keletkezésében és létezésében újból el is tűnik. Ezt a megsemmisítését nemcsak az *egyik* térdimenziónak, hanem a teljes térbeliségnek általában, ezt a tökéletes visszahúzódást a szubjektivitásba a benső és a megnyilatkozás tekintetében viszi végbe a második romantikus művészet — a *zene*. A zene ebben a vonatkozásban tulajdonképpeni középpontja annak az ábrázolásnak, amelynek a szubjektív mint olyan tartalma is, formája is: mint művészet a bensőt közli ugyan, de objekti-

vitásában maga *szubjektív* marad, azaz a megnyilatkozást, amelyre elszánja magát, nem teszi, mint a képzőművészet, magáértvalósága szerint szabaddá és nem juttatja magában nyugalmasan fennálló egzisztenciához, hanem megszünteti ezt mint objektivitást, s nem engedi meg a külsőnek, hogy mint külső velünk szemben szilárd létezésre tegyen szert.

Mivel azonban a térbeli objektivitásnak mint ábrázolási eszköznek a megszüntetése a térbeli objektivitás elhagyását jelenti, ez pedig még maguknak a képzőművészeteknek érzéki térbeliségéből származik, azért ennek a negációnak egészen úgy kell hatnia az eddig magában nyugodtan fennálló *materialitásra,* mint ahogyan a festészet a maga területén a felületre redukálta a szobrászat térdimenzióit. A térbelinek megszüntetése ennélfogva itt csak abban áll, hogy egy meghatározott érzéki anyag feladja nyugodt egymásonkívüliségét, mozgásba jön, de *olyképpen* rezdül meg magában, hogy az összefüggő test minden része nemcsak megváltoztatja helyét, hanem egyben igyekszik visszakerülni az előző állapotba. Ennek a rezgő mozgásnak az eredménye a *hang,* a zene anyaga.

A hanggal mármost a zene elhagyja a külső alaknak és szemléletes *láthatóságának* elemét, s ezért alkotásainak felfogásához egy másik szubjektív szervre is szüksége van, a *hallásra,* amely, miként a látás, nem a gyakorlati, hanem az *elméleti* érzékekhez tartozik, sőt még eszmeibb, mint a látás. Mert műalkotások nyugodt, vágy nélküli szemlélése meghagyja ugyan a tárgyakat magukban, ahogyan léteznek, nyugodt fennállásukban, anélkül, hogy bármiképpen meg akarná semmisíteni őket; az azonban, amit felfog, nem önmagában eszmeileg tételezett, hanem ellenkezőleg, érzéki egzisztenciájában fenntartott valami. A fül viszont, anélkül, hogy maga gyakorlatilag az objektumok felé fordulna, meghallja a test ama belső megrezdülésének eredményét, amely már nem a nyugodt anyagi alakot tárja fel, hanem az első eszmeibb lelkiséget. Mivel továbbá a rezgő anyag negativitása egyfelől a térbeli állapot megszüntetése, amelyet magát ismét megszüntet a test reakciója, azért e kettős tagadás megnyilvánulása, a hang, olyan külsőlegesség, amely keletkezésében saját létezése által újból megsemmisül, s önmagában eltűnik. A külsőlegességnek e kettős negációja által, amely a hang elvében rejlik, a hang megfelel a belső szubjektivitásnak, mivel a csengés, amely magábanvéve már eszmeibb valami, mint a magában reálisan fennálló testiség, feladja ezt az eszmeibb

egzisztenciát is, s ezzel a bensőnek megfelelő megnyilvánulási móddá válik.

2. Ha most megfordítva azt kérdezzük: milyennek kell lennie a bensőnek, hogy a maga részéről adekvátnak bizonyulhasson a csengéshez és hangzáshoz — már láttuk, hogy magában, reális objektivitásként véve, a hang, ellentétben a képzőművészetek anyagával, egészen elvont. A kőzet és a színezet magukba fogadják a tárgyak széles, sok alakú világának formáit, s ezt a világot valóságos létezése szerint ábrázolják; a hangok ezt nem tehetik meg. Ezért is a zenei kifejezésre csak az egészen objektum nélküli benső alkalmas, az elvont szubjektivitás mint olyan. Ez a szubjektivitás: teljesen üres énünk, további tartalom nélküli valónk. A zene fő feladata ennélfogva abban áll, hogy ne magát a tárgyiságot szólaltassa meg, hanem ellenkezőleg, legbensőbb valónk önmagában való megindultságának adjon hangot szubjektivitása és eszmei lelke szerint.

3. Ugyanez áll a zene *hatására.* Az, amire a zene igényt tart, a végső szubjektív bensőség mint olyan; a zene a kedély művészete, amely közvetlenül magához a kedélyhez fordul. A festészet pl., mint láttuk, szintén képes ugyan fiziognómiákban és alakokban kifejezni a belső életet és tevékenységet, a szív hangulatait és indulatait, a lélek helyzeteit, konfliktusait és sorsait; ám festményekben objektív jelenségek vannak előttünk, amelyektől a szemlélő én mint belső valónk még megkülönböztetett marad. Elmerülhetünk és elmélyedhetünk egy szobor vagy festmény tárgyában, helyzetében, jellegében, formáiban, a műalkotás csodálatba ejthet, lázba hozhat, mégannyira eltölthet bennünket — hiába minden — ezek a műalkotások magukban fennálló objektumok és azok is maradnak, s rájuk vonatkozóan nem jutunk túl a szemlélés viszonyán. A zenében azonban elesik ez a megkülönböztetés. Tartalma az önmagában szubjektív, s a megnyilvánulás sem jut térbelileg *maradandó* objektivitáshoz, hanem folytonos szabad eltűnésével azt mutatja, hogy olyan közlés, amelynek nincs önmagáértvaló fennállása, hanem csak a benső és szubjektív a hordozója és csak a szubjektív benső számára létezik. Így a hang megnyilvánulás és külsőlegesség ugyan, de olyan megnyilvánulás, amely éppen azért, mert külsőlegesség, nyomban újból el is tűnik. Alig fogta fel a fül, máris elnémul; az itt keletkező benyomás tüstént bensőségessé válik; a hangok csak a lélek legmélyén csengenek tovább, a lelket eszmei szubjektivitásában ragadják és indítják meg.

Ez a tárgy nélküli bensőség mind a tartalom, mind a kifejezésmód tekintetében a zene *formális jellege*. A zenének is van ugyan tartalma, de sem a képzőművészetek, sem a költészet értelmében; mert ami hiányzik belőle, az éppen az objektív kiformálódás, akár valóságos külső jelenségek formáivá, akár szellemi szemléletek és képzetek objektivitásává.

Ami további vizsgálódásaink menetét illeti:

először határozottabban ki kell emelnünk a zenének és hatásának *általános*, a többi művészettől eltérő jellegét, mind az anyag, mind ama forma szempontjából, amelyet a szellemi tartalom felvesz.

Másodszor tárgyalnunk kell azokat a különös *különbségeket*, amelyekké a zenei hangok és figurációk részben időtartamuk, részben reális felcsendülésük minőségi különbségei tekintetében kibontakoznak és közvetítődnek.

Végül *harmadszor* a zene kapcsolatba kerül a tartalommal, amelyet kifejez, amennyiben vagy kíséretszerűen kapcsolódik a magukban már szóban kifejezett érzelmekhez, képzetekhez és szemlélődésekhez, vagy szabadon, saját területén kötetlenebb önállósággal mozog.

Ha azonban most, miután általánosságban megjelöltük a zene elvét és megadtuk felosztását, rátérünk különös mozzanatainak kifejtésére, a dolog természeténél fogva sajátos nehézség lép fel. Mivel ugyanis a hangnak és ama bensőségnek zenei eleme, amellyé a tartalom fejlődik, annyira elvont és formális, azért a különösre csak úgy térhetünk át, hogy mindjárt technikai meghatározásokba bocsátkozunk, a hangok mértékarányaiba, a hangszerek, a hangnemek, akkordok különbségeibe stb. Ezen a területen azonban kevéssé vagyok járatos, s ezért előre is bocsánatot kell kérnem, hogy csak általánosabb szempontokra és egyes megjegyzésekre szorítkozom.

1. A zene általános jellege

Azokat a lényeges szempontokat, amelyek a zenére vonatkozóan általánosságban fontosak, a következő sorrendben vizsgálhatjuk meg:

Először a zenét össze kell hasonlítanunk egyfelől a képzőművészetekkel, másfelől a költészettel.

Másodszor ezáltal közelebbről kitűnik, hogy mi módon ragadhat meg és dolgozhat fel a zene valamely tartalmat.

Harmadszor a feldolgozásnak ebből a módjából pontosabban megmagyarázhatjuk azt a sajátszerű hatást, amelyet a zene, eltérően a többi művészettől, a kedélyre gyakorol.

a) Az első pontra nézve a zenét *három* oldalról kell összehasonlítani más művészetekkel, ha sajátos különösségét világosan meg akarjuk állapítani.

α) Először: bár ellentétes az *építészettel*, mégis rokonságot mutat vele.

αα) Ahogyan ugyanis az építőművészetben a tartalom, amelynek architektonikus formákban kell kifejeződnie, nem lép be teljesen az alakba, mint a szobrászat és a festészet műveiben, hanem mint külső környezet az alaktól megkülönböztetett marad, úgy a zenében is mint tulajdonképpeni romantikus művészetben a bensőnek és külső létezésének klasszikus azonossága feloldódik ismét ugyanolyan, bár megfordított módon, amelyen az építészet mint szimbolikus ábrázolásmód még nem volt képes elérni azt az egységet. Mert a szellemi benső a kedély puszta koncentrációjából szemléletekhez, képzetekhez és a fantázia által kialakított formáikhoz megy tovább, míg a zene inkább csak az érzelmi elem kifejezésére képes, s most a szellemnek magukban kifejezett képzeteit körülvonja az érzelem dallamos hangjaival, ahogyan az építészet a maga területén, persze merev módon, oszlopainak, falainak és gerendázatainak értelmes formáit állítja az isten szobra köré.

ββ) Ezáltal a hang és figurációja egészen más módon válik olyan elemmé, amelyet csak a művészet és a pusztán művészi kifejezés *alkot meg*, mint ahogyan ez a festészetben és a szobrászatban az emberi testtel, ennek helyzetével és a fiziognómiával történik. Ebből a szempontból is összehasonlíthatjuk közelebbről a zenét az építészettel. Ez nem a meglévőből, hanem a szellemi leleményből veszi formáit, hogy részben a nehézkedés törvényei, részben a szimmetria és euritmia szabályai szerint alakítsa őket. A maga területén ugyanezt teszi a zene: egyfelől az érzelem kifejezésétől függetlenül a hangoknak mennyiségi viszonyokon alapuló harmóniatörvényeit követi, másrészt mind az ütem és a ritmus ismétlésében, mind maguknak a hangoknak további kialakításaiban sokszorosan a szabályszerűség és a szimmetria formáinak uralma alá kerül. S így a zenében egyrészt a legmélyebb bensőség és lélek, másrészt a legszigorúbb értelem uralkodik, úgyhogy a zene két végletet egyesít magában, amelyek könnyen önállósulnak egymással

szemben. Ebben az önállósulásban különösen akkor kap a zene architektonikus jelleget, ha a kedély kifejezésétől elszakadva, leleményes módon önmagában zeneileg törvényszerű hangépületet hoz létre.

γγ) Mindezen hasonlóság ellenére azonban a hangok művészete éppannyira az építészettel egészen ellentétes területen mozog. Mind a két művészet alapját a mennyiségi viszonyok és közelebbről a mértékarányok alkotják ugyan, az anyag azonban, amely e viszonyok szerint kap formát, egyenesen ellentétes. Az építészet a nehéz érzéki tömeget ragadja meg nyugodt egymásmelletiségében és térbeli külső alakjában, a zene viszont a térbeli anyagból magát kiküzdő hanglelket a hang mennyiségi különbségeiben és a tovaáramló időbeli mozgásban. Ennélfogva a két művészet alkotásai a szellemnek két teljesen különböző területéhez is tartoznak, mivel az építőművészet szimbolikus formában maradandóan a külső szemlélet elé állítja kolosszális alkotásait, a hangok gyorsan tovazúgó világa azonban a fülön át közvetlenül a kedély bensejébe vonul be és rokonszenvező érzelemre hangolja a lelket.

β) Ami *másodszor* a zenének a két másik képzőművészethez való közelebbi viszonyát illeti, az itt megállapítható hasonlóság és különbözőség részben már azon alapszik, amit az imént jeleztem.

αα) Legtávolabb áll a zene a *szobrászattól,* mind az anyag és alakításmódja szempontjából, mind a belsőnek és külsőnek ama tökéletes egymásbaformálása tekintetében, amelyet a szobrászat elér. Ezzel szemben a festészettel már közelebbi rokonságban van a zene, részint a kifejezés túlnyomó bensősége miatt, részint az anyag feldolgozása tekintetében is, mert itt, mint láttuk, a festészet egészen közel juthat a zene területéhez. A festészetnek a szobrászattal együtt azonban mégis mindig egy objektív térbeli alak ábrázolása a célja, s kötve van ennek az alaknak valóságos, a művészeten kívül már meglévő formája által. Igaz ugyan, hogy sem a festő, sem a szobrász nem mindig veszi úgy az emberi arcot, testtartást, egy hegyvonulat rajzát, egy fa ágait és leveleit, ahogyan itt vagy ott a természetben közvetlenül maga előtt látja ezeket a külső jelenségeket, hanem az a feladata, hogy ezt a készentaláltat rendbe szedje és megfelelővé tegye egy meghatározott helyzetnek, valamint az e helyzet tartalmából következő kifejezésnek. Így tehát az egyik oldalon egy magában kész tartalom van, amelyet művészileg

egyéníteni kell, másfelől a természet meglévő formái éppígy már önmagukban léteznek, s ha a művész egybe akarja formálni a két elemet, amint ez a hivatása, akkor mind a kettőben támpontot kap a koncepcióhoz és a kivitelhez. Mivel a művész ilyen szilárd meghatározásokból indul ki, egyrészt konkrétabban kell mestestesítenie a képzelet általános mozzanatát, másrészt általánosítania kell és át kell szellemítenie az emberi alakot vagy a természet egyéb formáit, amelyek egyediségükben modellül szolgálhatnak neki. A muzsikus ezzel szemben szintén nem vonatkozik ugyan el mindenféle tartalomtól, hanem megtalálja ezt egy szövegben, amelyet megzenésít, vagy már függetlenebbül zenei téma formájába öltözteti valamely hangulatát, s ezt a témát azután tovább alakítja ki; kompozícióinak tulajdonképpeni régiója azonban a formálisabb bensőség marad, a tiszta zengés; a tartalomban való elmélyülése pedig kifelé irányuló alakítás helyett inkább visszalépés lesz a bensőnek saját szabadságába, önmagának önmagában való elmerülése, sőt a zene némely területén az a bizonyosság, hogy ő mint művész független a tartalomtól. Ha a szép területén való tevékenykedést már általában úgy tekinthetjük, mint a lélek felszabadulását, mint a szorongattatástól és korlátoltságtól való elszakadást, mivel a művészet elméleti megformálással enyhíti és élvezetessé teszi még a legerőszakosabb tragikus sorsokat is, akkor a zene a végletekig viszi ezt a szabadságot. Amit ugyanis a képzőművészetek az objektív plasztikus szépség által érnek el, amely az ember totalitását, az emberi természetet mint olyat, az általánost és eszményit, az egyediség különlegességében mutatja be, anélkül, hogy a harmóniát önmagában elvesztené, azt a zenének egészen másképpen kell megvalósítania. A képzőművésznek csak azt kell *előhoznia*, azaz *kihoznia*, ami a képzetben rejtőzik, ami már eleve *benne* van, úgyhogy minden részlet a maga lényeges meghatározottságában csak közelebbi kifejtése annak a totalitásnak, amely már az ábrázolandó tartalom révén lebeg a szellem előtt. Egy szobrászati műalkotáson pl. egy alak ebben vagy abban a helyzetben olyan testet, kezet, lábat, törzset, olyan kifejezésű és tartású fejet, olyan más alakokat, egyéb összefüggéseket stb. követel, s ez oldalak mindegyike megköveteli a többit, hogy velük önmagában megalapozott egésszé egyesüljön. A téma kiképzése itt csak közelebbi elemzése annak, amit az már önmagában tartalmaz, s minél kidolgozottabb lesz a kép, amely ezáltal előttünk áll, annál

inkább összpontosul az egység és erősbödik a részek határozottabb összefüggése. A részletek legtökéletesebb kifejezésének, ha a műalkotás valódi műalkotás, egyúttal a legmagasabbrendű egység létrehozásának kell lennie. Természetesen valamely zeneműből sem hiányozhatik a belső tagoltság és olyan egésszéváló lekerekítés, amelyben az egyik rész szükségessé teszi a másikat; itt azonban egyrészt a kidolgozás egészen más jellegű, másrészt az egységet szűkebb értelemben kell vennünk.

ββ) Egy zenei témában már ki van merítve a jelentés, amelyet ki kell fejeznie; ha most a téma ismétlődik, vagy további ellentétekhez és közvetítésekhez fejlődik is tovább, akkor ezek az ismétlések, modulációk, más hangnemekbe való átfejlődések stb. könnyen feleslegeseknek bizonyulnak a megértéshez, inkább csak a tisztán zenei kidolgozáshoz és az összhangzati különbségek változatos elemébe való beleéléshez tartoznak; ezeket a különbségeket nem maga a tartalom követeli meg, nem is ez hordozza őket, míg a képzőművészetekben ezzel szemben az egyes dolognak részletekbe menő kifejtése csak magának a tartalomnak egyre pontosabb kiemelésévé és eleven elemzésévé lesz. De persze nem lehet tagadni, hogy egy zeneműben is valamely tartalom kibontakozhatik határozottabb vonatkozásaiban, ellentéteiben, konfliktusaiban, átmeneteiben, bonyodalmaiban és megoldásaiban ama mód által, ahogyan egy téma továbbfejlődik, egy másikkal társul, s a kettő most váltakozva vagy egybefonódva sodródik tovább, módosul, itt mintha elmerülne, ott mintha újra felbukkanna, most legyőzöttnek látszik, majd ismét győztesen lép be. Azonban ebben az esetben sem teszi elmélyültebbé és koncentráltabbá az egységet, mint a szobrászatban és a festészetben az ilyen kidolgozás, hanem ez inkább bővülés, kiterjedés, szétválás, eltávolodás és visszatérés, amelynek számára a kifejezendő tartalom az általánosabb középpont marad ugyan, de az egészet nem tartja össze olyan szilárdan, mint ez a képzőművészet alakjaiban lehetséges, különösen ott, ahol a képzőművészet az emberi szervezetre korlátozódik.

γγ) Ebből a szempontból a zene, eltérően a többi művészettől, túlságosan közel áll a benső ama formális szabadságának eleméhez, semhogy többé vagy kevésbé ne fordulhatna el a meglévőtől, a tartalomtól. A megadott témára való emlékezés (Erinnerung) mintegy a művész önmagára eszmélése (Er-Innerung), azaz tudatára ébredése (Innewerden) annak, hogy

ő a művész, hogy önkényesen követheti képzeletét és ide-oda csaponghat. De a szabad improvizálást ebből a szempontból kifejezetten megkülönböztetik a magában zárt zeneműtől, amelynek lényegileg tagolt egésznek kell lennie. A szabad improvizálásban maga a kötetlenség a cél, úgyhogy a művész többek között élhet azzal a szabadságával, hogy ismert dallamokat és futamokat szőjön rögtönzött alkotásába, hogy új oldalról mutassa meg, különféle árnyalatokban dolgozza fel, hogy más dallamokba és futamokba vezesse át őket, s innen éppígy a legheterogénebb elemek felé is haladjon.

Egészben azonban egy zenemű általában magában foglalja azt a szabadságot, hogy nagyobb mértéktartással dolgozzák ki, bizonyos, hogy úgy mondjuk, plasztikusabb egységet tartva szem előtt, vagy szubjektív elevenségben minden pontról önkényesen kisebb vagy nagyobb kitérésekkel elkalandozzék, ugyanazon a módon ide-oda ringatózzék, szeszélyesen megálljon, ezt vagy azt közbeiktassa, s azután ismét zúgó áradatban hömpölyögjön tovább. Míg tehát a festőnek, a szobrásznak azt kell ajánlanunk, hogy tanulmányozza a természeti formákat, addig a zenének nem áll rendelkezésére olyan már rajta kívül meglevő formák köre, amelyekhez kénytelen volna igazodni. A zenei formák törvényszerűségének és szükségszerűségének köre elsősorban maguknak a hangoknak területére tartozik, a hangok pedig nem lépnek olyan szoros összefüggésbe a kifejezendő tartalom meghatározottságával, s ezenkívül alkalmazásuk szempontjából legtöbbször tág teret engednek a kidolgozás szubjektív szabadságának.

Ez az a fő szempont, amely szerint a zenét szembeállíthatjuk az objektívabban alkotó művészetekkel.

γ) Másrészt *harmadszor* a zene leginkább a *költészettel* rokon, mivel mind a kettő ugyanazt az érzéki anyagot, a hangot használja. De e két művészet a legnagyobb mértékben különbözik is egymástól mind a hangok feldolgozásának módját, mind a kifejezésmódot illetően.

aa) A költészetben, mint már a művészetek általános felosztása során láttuk, a hangot mint olyat nem a művészet által kitalált különféle hangszerekből csalják ki és formálják meg művészien, hanem az ember beszélőszervének tagolt hangja puszta beszédjellé fokozódik le, s ezért csak az az értéke marad, hogy képzeteknek magában jelentés nélküli jelölése. Ezáltal a hang általában önálló érzéki létezés marad,

amelynek mint az érzések, képzetek és gondolatok puszta jelének éppen abban van az önmaga számára *immanens külsőlegessége* és objektivitása, hogy csupáncsak ez a *jel*. Mert a bensőnek mint bensőnek tulajdonképpeni objektivitása nem a hangokban és a szavakban van, hanem abban, hogy egy gondolat, egy érzés stb. *tudatos* előttem, tárgyammá teszem őket, s így a képzetben előttem vannak, vagy pedig kifejtem magamnak azt, ami egy gondolatban, egy képzetben van, szétválasztom gondolataim tartalmának külső és belső viszonyait, a különös meghatározásokat egymásra vonatkoztatom stb. Mindig *szavakban* gondolkodunk ugyan, de anélkül, hogy rászorulnánk a valóságos beszédre. Mivel ilyképpen a beszédhangok mint érzéki hangok közömbösek ama képzetek stb. szellemi tartalma iránt, amelyeknek közlésére használják őket, azért a hang itt ismét önállóságot kap. Bár a festészetben a szín és összeállítása, mint puszta szín, magában ugyancsak jelentés nélküli, s a szellemihez képest önálló, érzéki elem, azért a szín mint olyan mégsem festészet, hanem csak akkor válik azzá, ha alak és ennek kifejezése járul hozzá. Ezekkel a szellemileg átlelkesített formákkal azután a színezés sokkal szorosabb kapcsolatba lép, mint a beszédhangok és szavakká való összetételük a képzetekkel. — Ha most nézzük a különbséget a hang költészeti és zenei *használata* között, azt látjuk: a zene nem szorítja le a hangzást beszédhanggá, hanem magát a hangot önmagában teszi elemévé, úgyhogy mint *hangot* célként kezeli. Ezáltal a hangok birodalma, mivel rendeltetése nem az, hogy puszta jelölésre szolgáljon, olyan alakítási módot kaphat ebben a felszabadulásban, amely saját formáját mint művészi hangalakulatot lényeges céljává teszi. Kiváltképp újabban a zene így, elszakadván a már magában világos tartalomtól, visszatért saját elemébe; de ezzel egyben annál többet vesztett hatalomban az egész benső felett, mivel az az élvezet, amelyet nyújthat, a művészetnek csak egyik oldala felé fordul, nevezetesen pusztán a kompozíciónak és ügyességének tiszta zeneisége iránt kelt érdeklődést; csakhogy az az oldal csupán a műértő dolga, s az általános emberi művészeti érdeklődést kevésbé érinti.

ββ) Ámde amit a költészet veszít külső objektivitásban azáltal, hogy háttérbe szorítja a maga érzéki elemét, már amennyire ezt a művészet megteheti, azt visszakapja ama szemléletek és képzetek belső objektivitásában, amelyeket a

költői nyelv a szellemi tudat elé varázsol. Mert ezeket a szemléleteket, érzéseket, gondolatokat a fantáziának események, cselekmények, kedélyhangulatok és indulatkitörések önmagában kész világává kell formálnia, s ekképpen olyan műveket alkot, amelyekben az egész valóság, mind külső megjelenése, mind belső tartalma szerint, szemléletté és képzetté válik szellemi érzésünk számára. Az effajta objektivitásról a zenének le kell mondania, ha saját területén önálló akar maradni. A hangok birodalma ugyanis, mint már mondottam, kapcsolatos ugyan a kedéllyel és összhangban van ennek szellemi mozgalmaival; de egy mindig határozatlanabb szimpatizálásnál tovább nem jut a dolog, noha erről az oldalról egy zenemű, ha magából a kedélyből fakadt s gazdag lélek és érzés hatja át, éppoly tartalmasan vissza is hathat ismét. — Érzéseink továbbá már különben is a határozatlan bensőség eleméből, amelyet valamely tartalomban és a vele való szubjektív összefonódásban mutatnak, átmennek e tartalom konkrétabb szemléletéhez és általánosabb képzetéhez. Ez megtörténhetik egy zeneműnél is, mihelyt azok az érzelmek, amelyeket saját természeténél és művészi átlelkesültségénél fogva bennünk ébreszt, közelebbi szemléletekké és képzetekké alakulnak ki bennünk, s így a kedélybenyomások határozottságát is biztosabb szemléletekben és általánosabb képzetekben teszik tudatossá. Ez azonban akkor a *mi* képzetünk és szemléletünk; a zenemű indította ugyan el, de nem maga hozta létre közvetlenül a hangok zenei kezelése által. A költészet ezzel szemben magukat az érzelmeket, szemléleteket és képzeteket fejezi ki, s külső tárgyak képét is elénk tudja rajzolni, habár a maga részéről nem érheti el sem a szobrászat és festészet világos plasztikáját, sem a zene lelki bensőségét, s ennélfogva kiegészítés végett segítségül kell hívnia egyébkénti érzéki szemléletünket és a kedély nyelv nélküli felfogását.

γγ) *Harmadszor* azonban a zene nem áll meg ebben az önállóságban a költészettel és a tudat szellemi tartalmával szemben, hanem társul a költészet által már készen kialakított s érzelmek, szemlélődések, események és cselekmények folyamataként világosan kifejezett tartalommal. Ha azonban az ilyen műalkotás zenei oldala annak lényeges és szembetűnő mozzanata akar maradni, akkor a költészet mint költemény, dráma stb. nem igényelhet a maga számára tulajdonképpeni érvényes-

séget. Egyáltalán a zene és a költészet e kapcsolatán belül az egyik művészet túlsúlya hátrányos a másikra. Ha tehát a szöveg mint költői mű magában teljesen önálló értékű, akkor csak csekély támogatást várhat a zenétől; az antik drámai kórusok zenéje pl. pusztán alárendelt kíséret volt. Ha azonban megfordítva a zene magában önállóbb természetű, akkor viszont a szöveg költői kidolgozása csak felszínesebb lehet, s általános érzelmeknél és általánosságban tartott képzeteknél kell megállania. Mély gondolatok költői feldolgozása éppoly kevéssé ad jó zenei szöveget, mint külső természeti tárgyak leírása, vagy a leíró költészet általában. Ezért dalok, operaáriák, oratóriumszövegek stb. a *közelebbi* költői kidolgozás tekintetében lehetnek silányak és középszerűek; ha a muzsikusnak szabad mozgási teret kell biztosítani, akkor a költőnek nem szabad arra törekednie, hogy mint költőt csodálják. Ebből a szempontból kiváltképp az olaszok voltak igen ügyesek, mint pl. Metastasio és mások, míg Schiller költeményei, amelyek semmiképpen sem készültek ilyen célra, rendkívül nehézkeseknek és használhatatlanoknak bizonyulnak a zenei kompozíció szempontjából. Ahol a zene művészibb kialakuláshoz jut, ott a szövegből amúgyis keveset vagy semmit sem értenek, különösen a mi német nyelvünkben és kiejtésünk mellett. Ezért zeneietlen irányzat az, amely a szövegre helyezi az érdeklődés fősúlyát. Az olasz közönség pl. beszélget egy opera kevésbé jelentős jelenetei alatt, eszik, kártyázik stb., de amint megszólal egy kiemelkedő ária, vagy más fontos zenedarab, mindenki a legnagyobb mértékben figyel. Mi németek viszont a legnagyobb érdeklődéssel viseltetünk az operahercegek és hercegnők sorsa és beszéde, inasaik, csatlósaik, bizalmasaik és komornáik iránt, s talán még ma is sokan vannak, akik, amint az ének elkezdődik, sajnálják, hogy az érdekesség félbeszakad. s aztán beszélgetéssel segítenek magukon. — Az egyházi zenében is a szöveg többnyire vagy egy ismert *Credo*, vagy egyes zsoltáridézetek, úgyhogy a szavakat csak olyan zenei kommentár indítékának tekinthetjük, amely magában sajátos kidolgozást kap; korántsem csupán a szöveget kell emelnie, hanem a szövegből csak a tartalom általános jellegét meríti, hasonlóan ahhoz, ahogyan teszem a festészet a szentírásból választja ki tárgyait.

b) Ha *másodszor* azt a többi művészettől különböző *felfogásmódot* kutatjuk, amelynek formájában a zene, akár a kísérő,

akár a határozott szövegtől független zene, megragadhat és kifejezhet egy különös tartalmat, már korábban mondottam: a zene az összes művészetek között leginkább képes megszabadulni nemcsak minden valóságos szövegtől, hanem valamely határozott tartalom kifejezésétől is, hogy pusztán olyan összeállítások, változatok, ellentétek és közvetítések magában lezárt folyamatában elégüljön ki, amelyek a hangok tisztán zenei területén belül esnek. Ekkor azonban a zene üres, jelentés nélküli marad, s mivel hiányzik belőle minden művészet egyik fő oldala, a szellemi tartalom és kifejezés, azért tulajdonképpen még nem is sorolható a művészethez. Csak ha a hangoknak és különféle figurációjuknak érzéki elemében valami szellemi fejeződik ki megfelelő módon, emelkedik a zene is igazi művészetté, s ekkor közömbös, hogy ez a tartalom kimondottan szavak által kap-e közelebbi megjelölést, vagy pedig határozatlanabbul a hangokból s harmonikus viszonyaikból és melodikus átlelkesültségükből kell azt kiérezni.

α) Ebben a tekintetben a zene tulajdonképpeni feladata abban áll, hogy bármilyen tartalmat ne *úgy* mutasson be a szellemnek, ahogyan ez a tartalom általános *képzetként* a tudatban van, vagy ahogyan mint meghatározott külső *alak* a szemlélet számára már különben is létezik, vagy a művészet által kap megfelelőbb megjelenést, hanem úgy, ahogyan a *szubjektív bensőség* szférájában megelevenül. Ennek a magába burkolt eleven életnek hangokban való megszólaltatása, vagy kimondott szavakhoz és képzetekhez való hozzáillesztése, s a képzeteknek ebbe az elembe való belemerítése, hogy az érzés és az együttérzés számára újraszülessenek — ez a zenére váró nehéz feladat.

αα) A bensőség mint olyan tehát az a forma, amelyben a zene képes megragadni tartalmát, s ezáltal alkalmassá válik mindannak befogadására, ami egyáltalán helyet kaphat a bensőben, s kiváltképp az érzelem formáját öltheti. Ebben azonban egyszersmind az a meghatározás rejlik, hogy a zenének nem szabad a szemlélet számára dolgoznia, hanem arra kell szorítkoznia, hogy a bensőséget a benső számára tegye felfoghatóvá, akár úgy, hogy egy tartalomnak mint olyannak szubsztanciális belső mélységét akarja a kedély mélységeibe behatoltatni, akár úgy, hogy inkább egy egyes *szubjektív* bensőben ábrázolja valamely tartalom életét és működését, úgyhogy

maga ez a szubjektív bensőség válik tulajdonképpeni tárgyává.

ββ) Az elvont bensőség legelső elkülönböződése, amellyel a zene összefüggésbe kerül, az *érzés*, az én kitáguló szubjektivitása, amely továbbmegy ugyan egy tartalomhoz, de ezt meghagyja még ebben a közvetlen bezártságban az énben és külsőlegesség nélküli vonatkozásban az énre. Ezáltal az érzés mindenkor csak a tartalom burka marad, s ez az a szféra, amelyet a zene igénybe vesz.

γγ) Itt azután a zene valamennyi *különös* érzés kifejezésévé ágazik szét, s a zenei kifejezés sajátos szférájává válik a lélek vidámságának, derűjének, tréfás kedvének, szeszélyének, ujjongásának és örvendezésének minden árnyalata, éppígy a félelemnek, aggodalomnak, szomorúságnak, panasznak, a bánatnak, a fájdalomnak, a sóvárgásnak stb., s végül az alázatnak, imádatnak, szeretetnek stb. fokozatai.

β) Már a művészeten kívül is a hang mint interjekció, mint a fájdalom kiáltása, mint sóhajtás, nevetés lelkiállapotoknak és érzelmeknek közvetlen, legelevenebb megnyilvánulása, a kedély jajszava és örömhangja. A léleknek mint léleknek önteremtése és objektivitása rejlik ebben, olyan kifejezés, amely középen áll a tudattalan magábamerülés és a benső határozott gondolatokhoz való magábavisszatérés között, s olyan teremtés, amely nem gyakorlati, hanem elméleti, ahogyan a madár is önmagát élvezi és önmagát teremti énekében. —

Az interjekcióknak pusztán természetes kifejezése azonban még nem zene, mert ezek a felkiáltások nem képzeteknek tagolt önkényes jelei ugyan, mint a beszédhangok, s ezért nem is egy gondolt tartalmat fejeznek ki a maga általánosságában mint képzetet, hanem a hanggal és magában a hangban egy hangulatot és érzelmet közölnek, amely közvetlenül helyezkedik bele az ilyen hangokba, s kikiáltásukkal könnyít a szíven; mégis ez a felszabadulás még nem felszabadulás a művészet által. A zenének ellenkezőleg az érzelmeket meghatározott hangviszonyokba kell hoznia, a természetes kifejezést meg kell szabadítania vadságától, nyers magaelengedésétől és mérsékelnie kell.

γ) Így az interjekciók a zene kiindulópontját alkotják ugyan, de maga a zene csak mint ütemesen tagolt interjekció igazán művészet, s ebben a tekintetben a festészetnél és a költészetnél magasabb fokon kell művészileg elkészítenie érzéki anyagát, hogy ez képessé váljék a szellem tartalmának művé-

szi módon való kifejezésére. Azt, hogy közelebbről hogyan dolgozzák fel a hangok birodalmát ilyen megfelelőséggé, csak később kell szemügyre vennünk, most csupán azt a megjegyzést ismétlem meg, hogy a hangok önmagukban olyan különbségek totalitását alkotják, amelyek a legkülönfélébb közvetlen összhangzásokká, lényeges ellentétekké, ellentmondásokká és közvetítésekké szakadhatnak szét és kapcsolódhatnak össze. Ezeknek az ellentéteknek és egyesüléseknek, valamint mozgásaik és átmeneteik, belépésük, továbbfejlődésük, harcuk, feloldódásuk és eltűnésük különbözőségének közelebbi vagy távolabbi vonatkozásban megfelel ennek vagy annak a tartalomnak belső természete, valamint azoké az érzelmeké is, amelyeknek formájában a szív és kedély birtokába veszi az ilyen tartalmat, úgyhogy most az ilyen hangviszonyok, ebben a megfelelőségben felfogva és megformálva, átlelkesült kifejezését adják annak, ami meghatározott tartalomként van meg a szellemben.

Egy tartalom *belső* egyszerű lényegiségével azonban a hang eleme azért bizonyul rokonabbnak az eddigi érzéki anyagnál, mivel a hang nem szilárdul térbeli alakokká s nem tartja meg állandóságát mint az egymásmellettiség és egymásonkívüliség sokfélesége, hanem inkább *az idő* eszmei körébe esik, s ezért nem jut el az egyszerű benső s konkrét testi alak és megjelenés különbségéig. Ugyanez áll egy tartalom *érzésének* formájára; főleg a zene feladata ennek az érzésnek a kifejezése. A szemléletben és képzeletben ugyanis, miként az öntudatos gondolkodásban, már fellép a szemlélő, elképzelő, gondolkodó én és a szemlélt, elképzelt vagy gondolt tárgy szükségszerű megkülönböztetése; az érzésben viszont ez a különbség eltörlődött, vagy inkább még egyáltalán fel sem merült, hanem a tartalom szétválaszthatatlanul összeszövődött a bensővel mint olyannal. Ha tehát a zene mint kísérő művészet összekapcsolódik is a költészettel, vagy megfordítva a költészet mint magyarázó tolmács a zenével, a zene mégsem akarhat külsőlegesen szemléltetni, vagy képzeteket és gondolatokat úgy visszaadni, ahogyan őket mint képzeteket és gondolatokat az öntudat felfogja; hanem, mint mondottuk, a zenének vagy egy tartalom egyszerű természetét kell éreztetnie olyan hangviszonyokban, amelyek rokonságban vannak e tartalom belső viszonyával, vagy közelebbről magát azt az érzelmet, amelyet a szemléletek és képzetek tartalma felkelthet az éppúgy együtt-

érző, mint elképzelő szellemben, a költészetet kísérő és bensőségessé tevő hangjaival kell kifejezni próbálnia.

c) Ebből az irányból vezethető le *harmadszor* a zene rendkívüli hatása főként a kedélyre mint olyanra; ez sem értelmi szemlélődésekhez nem megy tovább, sem pedig az öntudatot nem szórja szét elszigetelt szemléletekké, hanem az érzelem bensőségében és fel nem tárult mélységében szokott élni. Mert a zene éppen ezt a szférát, a belső érzületet, az elvont önmaga-hallását ragadja meg, s ezzel mozgásba hozza a belső változások helyét, a szívet és a kedélyt is, mint az egész embernek ezt az egyszerű koncentrált középpontját.

α) Különösen a szobrászat egészen magában fennálló létezést, mind a tartalom, mind a külső művészeti megjelenés szempontjából magában lezárt objektivitást ad műalkotásainak. Tartalma a szelleminek bár egyénileg eleven, de önállóan önmagán nyugvó szubsztancialitása, formája a térbelileg totális alak. Ezért egy szobormű mint a szemlélet objektuma is megtartja a legnagyobb önállóságot. Már közelebbi összefüggésbe kerül a nézővel, mint a festészet vizsgálata során láttuk, (l. Esztétika. III. köt. 17.) a festmény, egyrészt a magában szubjektívabb tartalom miatt, amelyet ábrázol, másrészt a realitás puszta *látszata* tekintetében, amelyet nyújt, s ezáltal bebizonyítja, hogy nem a maga számára önállóan, hanem ellenkezőleg lényegében csak más számára, a szemlélő és érző szubjektum számára akar létezni. De még egy festmény előtt is megmarad valamilyen önállóbb szabadságunk, mivel mindenkor csak rajtunk kívül létező objektummal van dolgunk, amely csakis a szemlélet révén tárul elénk, s csak ezáltal hat az érzelemre és a képzeletre. A néző ezért ide-oda járhat maga a műalkotás előtt, ezt vagy azt észreveheti rajta, az egészet, mivel a mű egy helyben van, elemezheti, sokszorosan elmélkedhetik róla, s így független vizsgálódása számára megtarthatja teljes szabadságát.

αα) A zenei műalkotás ellenben mint műalkotás általában szintén eljut ugyan az élvező alany és az objektív mű megkülönböztetésének kezdetéig, amennyiben valóságosan felcsendülő hangjaiban a bensőtől különböző érzéki létezést kap; de egyrészt ez az ellentét nem fokozódik maradandó külső fennállássá a térben és egy magában létező objektivitás szemlélhetőségévé, mint a képzőművészetben, hanem éppen megfordítva, reális egzisztenciáját ennek közvetlen időbeli elmúlásává vál-

toztatja — másrészt a zene nem választja el a külső anyagot a szellemi tartalomtól, mint a költészet, amelyben a képzelet oldala a nyelv hangjától függetlenebbül, s e külsőlegességtől valamennyi művészet között leginkább elkülönülve, szellemi fantáziaalakoknak mint olyanoknak sajátos folyamatában alakul ki. Persze itt meg lehetne jegyezni, hogy annak alapján, amit előbb említettem, a zene ismét elválaszthatja a hangokat tartalmuktól, s ezáltal önállósíthatja őket; ez a felszabadulás azonban nem a tulajdonképpeni művészeti mozzanat; ez ellenkezőleg abban áll, hogy a harmonikus és dallamos mozgást teljesen az egyszer kiválasztott tartalomnak és azoknak az érzelmeknek kifejezésére használják fel, amelyeket ez a tartalom képes felkelteni. Mivel a zenei kifejezés tartalma maga a benső, a dolog és az érzelem belső értelme, s eszköze a hang, amely legalábbis a művészetben nem halad tovább térbeli alakokhoz s érzéki létezésében teljességgel mulandó, azért mozgásaival közvetlenül behatol a lélek minden mozgalmának belső székhelyébe. Lefoglalja tehát a tudatot, amely már nem áll szemben semmiféle objektummal, s amelyet e szabadság elvesztésében magával sodor a hangok tovaáramló folyama. De itt is, mivel a zene különféle irányzatokra ágazódhatik széjjel, különféle hatás lehetséges. Ha ugyanis a zenéből hiányzik valamilyen mélyebb tartalom vagy általában lelkesebb kifejezés, akkor megtörténhetik, hogy egyfelől további belső megindultság nélkül örülünk a pusztán érzéki zengzetességnek és jóhangzásnak, vagy másfelől az értelem szemével követjük a harmonikus és dallamos folyamatot, amely nem érinti és nem vezeti tovább a belső kedélyt. Sőt, kiváltképp a zenében van olyan puszta értelmi elemzés, amely a műalkotásban nem lát mást, mint egy virtuóz munka ügyességét. Ha azonban elvonatkoztatunk ettől az értelemszerűségtől és elfogulatlanul elengedjük magunkat, akkor a zenei alkotás teljesen magához von és magával ragad bennünket, nem tekintve azt a hatalmat, amelyet a művészet mint művészet általában gyakorol ránk. A zene sajátos ereje *elemi* hatalom, azaz ez az erő a *hang* elemében rejlik, amelyben a művészet mozog itt.

ββ) Ez az elem a szubjektumot nemcsak ennél vagy annál a különösségénél fogva, vagy pusztán egy meghatározott tartalommal ragadja meg, hanem egyszerű valójánál, szellemi létezése centrumánál fogva belevonja a műbe és őt magát is működésbe hozza. Így pl. feltűnő, könnyedén tovazúgó ritmusok-

nál nyomban kedvet kapunk, hogy magunk is üssük a taktust, énekeljük a dallamot, a tánczene pedig éppenséggel a lábunkba száll: — a zene egyáltalán egyben a szubjektumra mint *erre* a személyre tart igényt. Pusztán szabályszerű tevékenységben viszont, amely időbeli történésénél fogva emez egyformaság által ütemessé válik, s nincs egyéb további tartalma, egyfelől megköveteljük e szabályszerűségnek mint olyannak megnyilvánulását, hogy ez a tevékenység szubjektív módon is eltöltse a szubjektumot, másfelől megkívánjuk ennek az egyformaságnak közelebbi beteljesedését. Mind a kettőt megadja a zenei kíséret. Így a katonák meneteléséhez zenét játszanak, amely a bensőt a menetelés szabályosságára ösztönzi, a szubjektumot elfoglalja ezzel a ténykedéssel, harmonikusan eltölti teendőjével. Hasonlóképpen éppoly kellemetlen a szabálytalan nyugtalanság egy *table d'hôte*-nál sok ember körében és a kielégítetlen ösztönzés, amelyet előidéz; ezt a lótás-futást, zörgést, beszélgetést szabályozni kell, s mivel az evés-iváson kívül az üres idővel van dolgunk, az ürességet ki kell tölteni. Ez alkalommal is, mint oly sok más alkalommal, segít a zene, s ezenkívül távol tart más gondolatokat, szórakozásokat és ötleteket.

$\gamma\gamma$) Ebben egyszersmind megmutatkozik a szubjektív bensőnek összefüggése az *idővel* mint olyannal, amely a zene általános eleme. A bensőség mint szubjektív egység ugyanis a térben való közömbös egymásmellettállás tevékeny negációja, s ezáltal *negatív* egység. Először azonban ez az önmagával való azonosság egészen *elvont* és üres marad, s csupán abban áll, hogy önmagát teszi objektummá, de ezt az objektivitást, amely maga csak eszmei jellegű s ugyanaz, ami a szubjektum, megszünteti, hogy ezáltal *önmagát* hozza létre mint szubjektív egységet. Az egyformán eszmei negatív tevékenység a *külsőlegesség* birodalmában az idő. Mert *először* az idő megsemmisíti a térbelinek közömbös egymásmellettiségét, s a tér kontinuitását az *időponttá*, a »most«-tá vonja össze. Az időpont azonban *másodszor* nyomban önmaga *negációjának* bizonyul, mert *ez* a most, mihelyt van, azonnal megszűnik egy másik mosttá, s ezáltal megmutatja negatív tevékenységét. *Harmadszor* ama külsőlegesség miatt, amelynek elemében az idő mozog, nem kerül ugyan sor az első időpontnak igazán *szubjektív* egységére a másik időponttal, amellyé a most megszűnik, de a most mégis mindig *ugyanaz* marad változásában; mert minden időpont egy most, s a másik mosttól mint puszta időponttól éppoly kevéssé

különbözik, mint az elvont én az objektumtól, amellyé megszűnik, s amelyben, minthogy ez az objektum csupán maga az üres én, önmagával egyesül.

Közelebbről a valóságos én maga is az időhöz tartozik, vele, ha elvonatkoztatunk a tudat és öntudat konkrét tartalmától, egybeesik, amennyiben nem egyéb, mint ez az üres mozgás, hogy magát mint mást tételezi s ezt a változást megszünteti, azaz a másban önmagát, az ént és csak az ént mint olyat tartja fenn. Az én az időben van, az idő pedig magának a szubjektumnak léte. Mivel mármost az idő, nem pedig a térbeliség mint olyan a lényeges elem, amelyben a hang egzisztenciát kap zenei érvényesülése tekintetében, s mivel a hang ideje egyszersmind a szubjektum ideje, azért a hang, már emez alapjánál fogva, behatol valónkba, megragadja ezt legegyszerűbb létezése szerint, s az ént mozgásba hozza az időbeli mozgás és ritmusa által, míg a hangok más figurációja, mint érzelmek kifejezése, ezenkívül hozzáad még a szubjektum számára egy határozottabb beteljesedést, amely azt szintén érinti és elragadja.

Ebben állapíthatjuk meg a zene elemi hatalmának lényeges alapját.

β) Hogy azonban a zene kifejtse teljes hatását, ahhoz még több szükséges, mint a pusztán elvont hangzás a maga időbeli mozgásában. A *második* oldal, amelynek hozzá kell járulnia, valamilyen *tartalom*, szellemmel teli érzület a kedély számára, s e tartalom kifejezése, lelke a hangokban.

Ezért nem szabad ízetlen nézetet táplálnunk a zenének mint olyannak mindenhatóságáról, amelyről a régi írók, szentek és profánok egyaránt, annyi csodás történetet beszélnek el. Már Orpheus civilizációs csodáiban a hangok és mozgásuk csak a vadállatok számára voltak elegendők, amelyek szelíden heverésztek körülötte, de nem az emberek számára, akik egy magasabbrendű tanítás tartalmát kívánták meg. Azok a himnuszok is, amelyek Orpheus neve alatt, bár nem eredeti alakjukban, maradtak ránk, mitológiai és egyéb képzeteket tartalmaznak. Hasonlóképpen híresek Tyrtaios harci dalai is, amelyek, mint beszélik, a lakedaimóniakat oly hosszú, hiábavaló harcok után ellenállhatatlan lelkesedésre tüzelték, úgyhogy végül legyőzték a Messénébelieket. A fődolog itt is ama képzetek tartalma volt, amelyeket ezek az elégiák keltettek, habár a zenei oldal értékét és hatását sem lehet kétségbevonnunk, főként

barbár népeknél s mélyen felkavart szenvedélyek korszakaiban. A hegyi lakók sípjai lényegesen hozzájárultak a bátorság felkeltéséhez, s a *Marseillaise*, a *Ça ira* stb. nagy hatása a francia forradalomban tagadhatatlan. A tulajdonképpeni lelkesedés alapja azonban az a meghatározott eszme, a szellemnek az az igazi érdeke, amely eltölt egy nemzetet, s amelyet a zene pillanatnyilag elevenebb érzelemmé emelhet, mivel a hangok, a ritmus, a dallam magukkal ragadják a magát odaadó szubjektumot. Manapság azonban a zenét nem tartjuk képesnek arra, hogy már önmagától létrehozza a bátorság és a halálmegvetés ilyen hangulatát. Napjainkban pl. csaknem valamennyi hadseregben igen jó ezredzenekar van, amely foglalkoztat, leköti a figyelmet, a menetelésre buzdít, a támadásra lelkesít. De senki sem gondolja, hogy ezzel meg lehet verni az ellenséget, puszta trombita- és dobszóra még nem jön meg a bátorság és sok harsonát kellene összegyűjteni ahhoz, hogy hangjukra egy erőd összeomoljék, mint Jerikó falai. Ezt most lelkesítő gondolatok, ágyúk, a hadvezéri lángész idézik elő, nem pedig a zene; ez már csak támasza lehet azoknak a hatalmaknak, amelyek egyébként is eltöltötték és lefoglalták a kedélyt.

γ) Az utolsó mozzanat a hangok szubjektív hatását illetően abban van, hogy mi módon tárul elénk a zenei alkotás más műalkotásokkal szemben. Mivel ugyanis a hangoknak nincs magukban tartós, objektív fennállásuk, mint az épületeknek, szobroknak, festményeknek, hanem gyors elhangzásukkal el is tünnek újra, azért a zenei alkotásnak egyrészt már eme pusztán pillanatnyi egzisztencia miatt is állandóan megismételt *reprodukcióra* van szüksége. De az ilyen megújuló megelevenítés szükségszerűségének még egy másik, mélyebb értelme is van. Mert ha a zene magát a szubjektív bensőt veszi tartalmul azzal a céllal, hogy ne mint külső alakot és objektívan fennálló művet, hanem mint szubjektív bensőséget jelenítse meg, akkor a megnyilatkozásnak közvetlenül is egy *eleven szubjektum* közlésének kell bizonyulnia, amelybe a szubjektum beleadja egész saját bensőségét. Leginkább az emberi hang énekében van ez így, viszonylag azonban már az instrumentális zenében is, amely csak előadó művészek s eleven, mind szellemi, mind technikai ügyességük révén valósulhat meg.

Csak a zenei alkotás megvalósulásának ez a szubjektivitása teszi teljessé a szubjektívnak jelentőségét a zenében; e szubjektív mozzanat azonban ebben az irányban el is szigete-

lődhetik azzá az egyoldalú végletté, hogy a reprodukciónak mint olyannak szubjektív virtuozitása válik az élvezet egyedüli középpontjává és tartalmává.

Ezekkel a megjegyzésekkel le is zárom a zene általános jellegének tárgyalását.

2. *A zenei kifejezés eszközeinek különös meghatározottsága*

Miután a zenét eddig csak arról az oldaláról vizsgáltuk meg, hogy a hangot a szubjektív bensőség hangzásává kell formálnia és átlelkesítenie, most a további kérdés az, mi teszi lehetővé és szükségszerűvé, hogy a hangok az érzésnek ne pusztán természetes kiáltása, hanem kiképzett művészi kifejezése legyenek. Mert az érzésnek mint olyannak van tartalma, a hang mint puszta hang azonban tartalmatlan; ezért előbb művészi kiművelés által kell alkalmassá válnia arra, hogy felvegye magába a belső élet kifejezését. A legáltalánosabban a következőt állapíthatjuk meg erről a pontról.

Minden hang önálló, önmagában kész egzisztencia; ez azonban egyfelől nem tagolódik és nem foglalódik össze szubjektív módon olyan eleven egységgé, mint az állati vagy az emberi alak, másfelől nem mutatja meg önmagán, mint a testi szervezet különös tagja, vagy mint a szellemileg vagy animálisan megelevenített test egyes vonása, hogy ez a különösség csak a többi testrésszel és vonással való átlelkesített kapcsolatban létezhetik általában s kaphat értelmet, jelentést és kifejezést. A külső anyag tekintetében valamely festmény egyes vonásokból és színekből áll ugyan, amelyek már magukban is létezhetnek, a tulajdonképpeni anyagnak ellenben, amely az ilyen vonásokat és színeket voltaképp műalkotássá teszi, az alak vonalainak, felületeinek stb. csak mint konkrét egésznek van értelmük. Az *egyes* hang ezzel szemben magában *önállóbb* s bizonyos fokig az érzés által át is lelkesíthető s meghatározott kifejezést kaphat.

Megfordítva viszont: mivel a hang nem pusztán meghatározatlan zúgás és csengés, hanem csak *meghatározottsága* és az ebben való tisztasága által érvényesül általában zeneileg, ezért közvetlenül ez a meghatározottság mind reális csengése, mind időtartama tekintetében hozza összefüggésbe *más* hangokkal; sőt csak ez a *viszony* adja meg neki tulajdonképpeni valóságos meghatározottságát s vele együtt a különbséget, el-

lentétet más hangokkal szemben, vagy az egységet más hangokkal.

A viszonylagos önállóság mellett azonban a hangok számára ez az összefüggés valami *külsőleges* marad, úgyhogy azok a viszonyok, amelyekbe a hangokat állítjuk, nem tartoznak hozzá oly módon magukhoz az egyes hangokhoz *fogalmuk* szerint, mint az állati és az emberi szervezet tagjaihoz, vagy akár a természeti táj formáihoz. A különböző hangoknak meghatározott viszonyokká való összeállítása ennélfogva nem ellenkezik ugyan a hang lényegével, de mégiscsak *létrehozott*, nem pedig a természetben már egyébként is létező valami. Az ilyen összefüggés ennyiben egy *harmadiktól* származik, s csak egy harmadik számára van, nevezetesen annak számára, aki azt felfogja.

A viszonynak eme külsőleges jellege miatt a hangok és összeállításuk meghatározottsága a *kvantum*on, olyan számviszonyokon nyugszik, amelyek persze magának a hangnak a természetében vannak megalapozva; azonban a zene olyan módon használja fel őket, amelyet csak maga a művészet talált fel és árnyalt a legváltozatosabban.

Ebből a szempontból a zene alapja nem az elevenség önmagában mint szerves egység, hanem az egyenlőség, egyenlőtlenség stb., általában az értelmi forma, ahogyan az a mennyiségben uralkodó. Ha tehát határozottan kell beszélnünk a zenei hangokról, akkor csak számviszonyok szerint, valamint amaz önkényesen választott betűkkel jelölhetjük őket, amelyekkel a hangokat nálunk e viszonyok alapján jelölni szokták.

Ebben a puszta kvantumokra és ezeknek értelmes, külsőleges meghatározottságára való visszavezethetőségben van a zene legfőbb rokonsága az építészettel. Miként ez, a zene is arányok szilárd alapjára és vázára építi fel leleményeit. Az építészet önmagában nem bontakozik szét olyan szerves, szabad tagoltsággá, amelyben az egyik meghatározottsággal máris adva van a többi is és nem fogódik össze eleven egységgé, hanem csak azokban a további kialakulásokban, amelyeket ama viszonyokból származtat, kezd szabad művészetté válni. Míg az építészet ebben a felszabadulásban nem jut tovább, mint a formák harmóniájáig és egy titkos euritmia jellegzetes átlelkesítéséig, addig a zene, mivel tartalma a léleknek legbensőbb, szubjektív, szabad élete és működése, e szabad bensőségnek és ama mennyiségi alapviszonyoknak legmélyebb ellentétévé bom-

lik szét. Ebben az ellentétben azonban nem szabad megállnia, hanem azt a nehéz feladatot kapja, hogy ezt az ellentétet egyrészt vegye fel magába, másrészt haladjon túl rajta, amennyiben a kedély szabad mozgalmainak, amelyeket kifejez, ama szükségszerű arányok által biztos alapot és talajt ad, amelyen azonban aztán a belső élet a csak ilyen szükségszerűség által tartalmas szabadságban mozog és fejlődik.

Ebben a tekintetben először is meg kell különböztetnünk a hangnak *két* mozzanatát, amely szerint a hang művészileg felhasználható; az egyik az elvont alap, az általános *fizikailag* még nem specifikálódott elem, az *idő*, amelynek területére esik a hang; a másik maga a hangzás, a hangok *reális* különbsége, mind a hangzó érzéki anyag különbözősége tekintetében, mind maguknak a hangoknak szempontjából egymáshoz való viszonyukban mint egyes hangok és mint totalitás. Ehhez járul azután *harmadszor* a lélek, amely a hangokat megeleveníti, szabad egésszé kerekíti, s időbeli mozgásukban és reális hangzásukban szellemi kifejezést ad nekik. E mozzanatok a következő fokozatot adják a határozottabb tagolás számára:

Először a pusztán időbeli tartammal és mozgással kell foglalkoznunk; ezt a művészetnek nem szabad esetlegesnek hagynia, hanem szilárd mértékek szerint kell meghatároznia, különbségek által kell változatossá tennie, s e különbségek egységét ismét helyre kell állítania. Ez adja meg az *időmérték*, az *ütem* és a *ritmus* szükségszerűségét.

Másodszor azonban a zenének nemcsak az elvont cezúrák, kiemelések stb. viszonyaival van dolga, hanem a *hangzásuk* szerint meghatározott hangok konkrét idejével, amelyek ennélfogva nemcsak időtartamuk szerint különböznek egymástól. Ez a különbség egyrészt annak az érzéki anyagnak sajátos minőségén alapszik, amelynek rezgése létrehozza a hangot, másrészt a hangzó testek rezgéseinek különböző számán ugyanazon időtartamban. Harmadszor ezek a különbségek a hangviszonyok lényeges oldalainak bizonyulnak a hangok összhangzásában, ellentétében és közvetítésében. Általános névvel ezt a részt mint *összhangzattant* jellemezhetjük.

Végül *harmadszor* a ritmikailag átlelkesített ütemnek s az összhangzati különbségeknek és mozgásoknak ez alapjain a *dallam* fogja össze a hangok birodalmát szellemileg szabad kifejezéssé. Ez átvezet bennünket az utolsó fő szakaszhoz, amelyben a zenét konkrét egyesülésében kell megvizsgálnunk az

ütemben, összhangban és dallamban kifejeződő szellemi tartalommal.

a) Időmérték, ütem, ritmus

Ami mindenekelőtt a zenei hangzás tisztán *időbeli* oldalát illeti: beszélnünk kell *először* arról, hogy a zenében szükségszerűen egyáltalán az idő uralkodik; *másodszor* az ütemről mint a pusztán értelmileg szabályozott időmértékről; *harmadszor* a ritmusról, amely kezdi megeleveníteni ezt az elvont szabályt azzal, hogy meghatározott ütemrészeket kiemel, másokat viszont a háttérbe léptet.

α) A szobrászat és a festészet alakjai egymás mellett léteznek a térben, s ezt a reális kiterjedést valóságos vagy látszólagos totalitásban tárják szemünk elé. A zene azonban csak annyiban hozhat létre hangokat, amennyiben egy a térben meglévő testet magában megremegtet és rezgőmozgásba hoz. Ezek a rezgések csak abból a szempontból tartoznak a művészethez, hogy egymás után következnek, s így az érzéki anyag általában nem térbeli formájával, hanem csak mozgásának *idő*tartamával lép be a zenébe. Mármost egy test minden mozgása mindig a térben is létezik ugyan, úgyhogy a festészet és a szobrászat, habár alakjaik valójában nyugalomban vannak, jogot kapnak arra, hogy a mozgás látszatát ábrázolják; a mozgás térbelisége azonban nem tartozik a zenére, s ezért a megformáláshoz *csak* az idő marad fenn számára, amelyben a test rezgése végbemegy.

αα) Ámde az idő, abból következően, amit fentebb már láttunk, nem a pozitív egymásmellettiség, mint a tér, hanem ellenkezőleg, a *negatív* külsőlegesség; mint megszüntetett egymásonkívüliség: a pontszerű, mint negatív tevékenység pedig: *ennek* az időpontnak megszüntetése egy másikká, amely szintén megszűnik, másikká válik stb. stb. Ezeknek az időpontoknak egymásutánjában minden egyes hang egyrészt magában mint egyes rögzíthető, másrészt más hangokkal mennyiségi összefüggésbe hozható, s ennek következtében az idő *mérhetővé* válik. Megfordítva viszont: mivel az idő az ilyen időpontok szakadatlan keletkezése és elmúlása, amelyek mint puszta időpontok ebben a különlegességet nem tartalmazó absztrakcióban nem különböznek egymástól, azért az idő éppannyira az egyenletes áramlásnak és a magában meg nem különböztetett tartamnak bizonyul.

ββ) A zene azonban nem hagyhatja az időt ebben a meghatározatlanságban, hanem ellenkezőleg, pontosan meg kell határoznia, mértéket kell neki adnia, s tovaáramlását ilyen mérték szabálya szerint kell rendeznie. E szabályozás hozza létre a hangok *időmértékét*. Itt nyomban felmerül a kérdés: miért van a zenének egyáltalán szüksége ilyen mértékre? Meghatározott időmennyiségek szükségszerűsége abból fejthető ki, hogy az idő a legszorosabban összefügg egyszerű valónkkal, amely a hangokban meghallja és meg kell, hogy hallja saját bensejét, mivel az idő mint külsőlegesség ugyanazt az elvet foglalja magában, amely az énben működik, mint minden belsőnek és szelleminek elvont alapjában. Ha mármost egyszerű valónk az, aminek mint bensőnek a zenében objektívvá kell válnia maga előtt, akkor már ennek az objektivitásnak általános elemét is ama bensőség elvének megfelelően kell kezelni. Az én azonban nem meghatározatlan fennállás és tartás nélküli időtartam, hanem csak mint belső kontcentráció és magába való visszatérés válik a magunk valójává. Önmagának megszüntetését, amely által magának objektumává válik, magáértvalósággá változtatja, s csak ez önmagáravonatkozás révén önérzet, öntudat stb. Ebben a koncentrációban azonban lényegileg bennerejlik ama pusztán meghatározatlan változás *megszakadása*, amilyenként az idő először előttünk volt, mivel az időpontok keletkezése és alámerülése, eltűnése és megújulása csupáncsak egészen formális túlhaladás volt minden most-on egy másik, ugyanolyan most-hoz, s ezáltal csak szüntelen továbbmozgás volt. Ezzel az üres *tova*haladással szemben a magunk-valója (das Selbst) az *önmagánál*-való (das *Beisichselbst*seiende), amelynek magában való koncentrációja megszakítja az időpontok meghatározottság nélküli sorrendjét, bevágásokat tesz az elvont folytonosságba, s az ént, amely ebben a szétválasztásban önmagára emlékezik és újra megtalálja magát benne, megszabadítja a puszta önmagánkívül jutástól és változástól.

γγ) Ennek az elvnek megfelelően egy hang tartama nem megy tovább a határozatlanba, hanem kezdetével és végével, amely ezáltal meghatározott kezdéssé és megszűnéssé válik, megszünteti az időmozzanatoknak magában megkülönböztetés nélküli sorát. Ha azonban sok hang következik egymás után s minden hang magában a másiktól különböző tartamot kap, akkor amaz első *üres* meghatározatlanság helyébe megfordítva a különös mennyiségeknek ismét csak önkényes s ezzel épp-

annyira meghatározatlan *sokfélesége* kerül. Ez a szabálytalan kalandozás éppúgy ellentmond az én egységének, mint az elvont tovamozgás, s az én csak annyiban találhatja meg magát újra és elégülhet ki az időtartamnak ama különféle meghatározottságában, hogy egyes kvantumok *egy* egységbe kerülnek, amelynek, mivel *különösségeket* szubszumál maga alá, magának is *meghatározott egységnek* kell lennie, de mint a külsőlegesen megjelenő puszta azonosság legelőbb csak külsőleges jellegű maradhat.

β) Ez elvezet bennünket a további, az *ütem* által történő szabályozáshoz.

αα) Az első, amit itt figyelembe kell venni, abban áll, hogy, mint mondottuk, különböző időrészek olyan egységgé kapcsolódnak, amelyben az én megalkotja a maga számára önmagával való azonosságát. Mivel mármost az én itt előbb csak mint *elvont* magam-volta az alap, azért ez a magával való egyenlőség az időnek és hangjainak folytonos továbbhaladása tekintetében is csupán mint ugyancsak elvont egyenlőség, azaz mint ugyanannak az időegységnek *egyforma ismétlése* bizonyulhat hatékonynak. Ennek az elvnek értelmében az ütem egyszerű rendeltetése csak abban van, hogy megállapítson egy meghatározott időegységet mint mértéket és szabályt mind az előbb megkülönböztetés nélküli időrend nyomatékos megszakítására, mind egyes hangoknak, amelyek most meghatározott egységgé foglaltatnak össze, éppoly önkényes tartama számára, továbbá, hogy ezt az időmértéket elvont egyformaságban állandóan megismételje. Az ütemnek ebben a tekintetben ugyanaz a feladata, mint a szabályszerűségnek az építészetben, amikor ez pl. egyenlő hosszúságú és vastagságú oszlopokat ugyanolyan távolságban állít egymás mellé, vagy amikor meghatározott nagyságú ablakok sorát az egyenlőség elve szerint rendezi el. Itt is szilárd meghatározottság és ennek egészen egyforma ismétlődése van előttünk. Ebben az egyformaságban az öntudat újra megtalálja önmagát mint egységet, amennyiben egyrészt felismeri saját azonosságát mint az önkényes sokféleség rendjét, másrészt ugyanannak az egységnek visszatérésekor emlékszik arra, hogy már megvolt, s éppen visszatérésével mutatkozik uralkodó szabálynak. Az a kielégülés azonban, amelyet az én az ütem által érez ebben az önmagáratalálásban, annál teljesebb, mert az egység és egyformaság sem az időnek, sem a hangoknak mint olyanoknak sajátja, hanem olyasmi, ami csak

az énhez tartozik és ez helyezi bele az időbe saját önkielégítésére. Mert a természetben nincs meg ez az elvont azonosság. Még az égitestek sem tartanak be mozgásukban egyforma ütemet, hanem gyorsítják vagy lassítják mozgásukat, úgyhogy egyenlő idő alatt nem futnak be egyszersmind egyenlő tereket. Hasonlóan vagyunk szabadon eső testekkel, a hajító mozgással stb., s az állat még kevésbé vezeti vissza egy meghatározott időmérték pontos visszatérésére futását, ugrását, a zsákmány megragadását stb. Ebben a tekintetben az ütem sokkal inkább csakis a szellemtől származik, mint az építészet szabályszerű mennyiségi meghatározottságai, mert ezekhez még inkább találhatunk analógiákat a természetben.

ββ) Ha azonban a hangok és időtartamuk sokaságában az én, mivel mindig ugyanazt az azonosságot hallja, amely ő maga és amely belőle ered, az ütem által vissza akar térni magához, akkor ehhez, hogy a meghatározott egység mint szabály legyen érezhető, éppannyira hozzátartozik a *szabálytalannak* és az *egyenlőtlennek* jelenléte. Mert a mérték meghatározottsága csak azáltal bizonyul az esetleges sokféleség egységének és szabályának, hogy legyőzi és elrendezi az önkényes egyenlőtlenséget. Ezért önmagába kell befogadnia ezt az esetleges sokféleséget, s az egyenlőséget az *egyenlőtlenben* kell megjelentetnie. Ez adja csak meg az ütemnek saját meghatározottságát önmagában s ezzel egyben más időmértékekkel szemben, amelyek ütemesen ismételhetők.

γγ) Eszerint a sokaságnak, amely egy ütemmé egyesül, megvan a meghatározott *normája*, amely szerint részekre oszlik és elrendeződik; ebből keletkeznek *harmadszor* a különböző *ütemfajták*. A legelső, amit ebben a tekintetben megállapíthatunk, az ütemnek önmagában való felosztása az ismételt egyenlő részek *páros* vagy *páratlan* száma szerint. Páros pl. a kétnegyedes és a négynegyedes ütem. Itt a páros szám mutatkozik általánosnak. Másjellegű ellenben a háromnegyedes ütem; ebben az egymás között természetesen egyenlő részek mégis páratlan számban alkotnak egységet. Mind a két meghatározás egyesül a hatnyolcados ütemben; ez számszerűen látszólag azonos a háromnegyedes ütemmel, de valójában nem három, hanem két részre oszlik, amelyek mindegyikének elve azonban közelebbi felosztását illetően páratlan szám, a három.

Ilyen specifikáció mindegyik különös ütemfajtának mindenkor ismétlődő szabálya. De bármennyire is a meghatározott

ütemnek kell szabályoznia az időtartamnak és hosszabb vagy rövidebb szakaszainak *sokféleségét*, uralma mégsem terjedhet odáig, hogy ezt a sokféleséget egészen elvontan alávesse magának, hogy tehát a négynegyedes ütemben pl. csak négy teljesen egyforma negyedhangjegy szerepelhet, a háromnegyedes ütemben csak három, a hatnyolcadosban hat stb.; hanem a szabályszerűség arra szorítkozik, hogy pl. a négynegyedes ütemben az egyes hangjegyek összege csak négy egyforma negyedet foglal magában, amelyek azonban egyébként nemcsak szétdarabolhatók nyolcadokká és tizenhatodokká, hanem megfordítva éppúgy újra összevonhatók, s még más nagyobb különbözőségekre is képesek.

γ) Ámde minél tovább megy ez a gazdag tartalmú változás, annál szükségesebb, hogy az ütem lényeges szakaszai érvényesüljenek benne, s mint a különösképpen kiemelendő szabályt valóságosan is kitüntessék őket. Ez a *ritmus* által történik, csak ez eleveníti meg tulajdonképpen az időmértéket és az ütemet. — E megelevenítés tekintetében is különböző mozzanatokat különböztethetünk meg.

αα) Az első a *hangsúly*, amelyet többé vagy kevésbé hallhatóan az ütem bizonyos részeire helyeznek, míg mások ezzel szemben hangsúlytalanul folynak. Az ilyen emelkedés és ereszkedés, amely maga is újra különböző, mindegyik ütemfajtának megadja a különleges ritmusát, s ez pontos összefüggésben van az illető ütemfajta felosztásának meghatározott módjával. A négynegyedes ütemnek pl., amelyben a páros szám az uralkodó, kettős emelkedése van, először az első negyeden, azután, de gyengébben, a harmadikon. Ezeket a részeket erősebb hangsúlyozottságuk miatt *jó* ütemrészeknek nevezik, a többieket viszont *rosszaknak*. A háromnegyedes ütemben a hangsúly egyedül az első negyeden nyugszik, a hatnyolcados ütemben ellenben ismét az első és a negyedik nyolcadon, úgyhogy itt a kettős hangsúly kiemeli a két félre való párosszámú osztottságot.

ββ) Ha a zene kísérőzenévé lesz, akkor ritmusa lényeges kapcsolatba lép a *költészet* ritmusával. A legáltalánosabban erről csak azt jegyzem meg, hogy az ütem hangsúlyainak nem szabad egyenesen ellenkezniök a versmérték hangsúlyaival. Ha tehát pl. egy a versritmus szerint nem hangsúlyos szótag jó ütemrészben áll, az emelkedés vagy éppen a sormetszet pedig rossz ütemrészben, akkor ezáltal téves ellentmondás keletkezik a költészet és a zene ritmusa között, amelyet jobb elkerülni.

Ugyanez áll a hosszú és rövid szótagokra; nekik is általánosságban úgy kell egybehangzaniok a hangok időtartamával, hogy hosszabb szótagok hosszabb hangjegyekre, rövidebbek rövidebbekre essenek, habár ezt az egyezést nem kell a végső alapossági tér engedhető meg a hosszú hangjegyek időtartamát, valamint gazdagabb felosztását illetően.

γγ) Az ütemritmus absztrakciójától és szabályszerű, szigorú visszatérésétől *harmadszor*, hogy ezt mindjárt előre megjegyezzük, meg kell különböztetnünk az átlelkesültebb *dallamritmust*. A zenének ebben ugyanolyan, sőt még nagyobb szabadsága van, mint a költészetnek. A költészetben tudvalevően a *szavak* kezdetének és végének nem kell egybeesniök a verslábak kezdetével és végével; az ilyen teljes összetalálkozás sánta, sormetszet nélküli verssort eredményez. Éppígy nem kell, hogy a mondatok és periódusok kezdete és vége kivétel nélkül egyben a verssor kezdete és vége legyen; ellenkezőleg, egy periódus jobban végződik a verssor elején vagy a közepén is és az utolsó verslábak táján, s akkor egy új periódus kezdődik, amely az első verssort átvezeti a következőbe. Ugyanez a helyzet a zenében az ütemet és a ritmust illetően. A dallamnak és különböző periódusainak nem kell szigorúan egy ütem kezdetével kezdődniök és egy másik ütem végével lezárulniok, s egyáltalán annyira önállósulhatnak, hogy a dallam fő emelkedése egy ütemnek abba a részébe esik, amelynek rendes ritmusa tekintetében nincs ilyen emelkedése; megfordítva valamely hang, amelyet a dallam természetes menetében nem kellene markánsan kiemelni, állhat a jó ütemrészben, amely emelkedést kíván meg, úgyhogy tehát az ilyen hang az ütemritmus tekintetében eltérően hat attól az érvénytől, amelyre ez a hang igényt tarthat magában a dallamban. A legélesebben azonban az ütem és a dallam ritmusának ellentéte az úgynevezett szinkópákban jelentkezik

Ha viszont a dallam a maga ritmusaiban és részeiben pontosan ragaszkodik az ütemritmushoz, akkor könnyen ledarálttnak, kopárnak és szellemtelennek hat. Amit ebben a tekintetben meg szabad követelnünk, az röviden szólva: az ütemmérték pedantériájától és az egyhangú ritmus barbárságától való mentesség. Mert a szabadabb mozgás hiánya, a restség és lanyhaság könnyen szomorúsághoz és mélabúhoz vezet s így még némelyik népdalunkban is van valami gyászos, vontatott jel-

leg, amennyiben a lélek csak az egyhangúbb tovahaladást teszi kifejezésének elemévé, s eszköze arra viszi, hogy a megtört szív panaszos érzelmeit is kifejezze vele. — Ezzel szemben a déli nyelvek, különösen az olasz, tág területet hagynak nyitva a dallam változatos-mozgalmasabb ritmusának és áradozásának. Már ebben lényeges különbség van a német és az olasz zene között. Az egyforma, kopár jambikus skandálás, amely oly sok német dalban visszatér, megöli a dallam szabad, vidám áradását, megakadályozza a további magasralendülését és átlendülését. Újabban úgy látom, hogy Reichard és mások éppen azáltal vittek új, ritmikus életet a dalkompozícióba, hogy elhagyták ezt a jambikus egyhangúságot, habár ez néhány dalukban szintén még túlsúlyban van. De a jambikus ritmus befolyása nemcsak dalokban van meg, hanem legnagyobb zeneműveink némelyikében is. Még Händel *Messiás*ának számos áriájában és kórusában is a kompozíció deklamáló igazsággal követi nemcsak a szavak tartalmát, hanem a jambikus ritmus esését is, részint a hosszúság és rövidség puszta különbségében, részint abban, hogy a jambikus hosszú szótag magasabb hangot kap, mint a metrikailag rövid szótag. Ez a jellegzetesség bizonyára egyike azoknak a mozzanatoknak, amelyek miatt mi németek, nem szólva a händeli zene egyéb kiválóságairól, fenséges lendületéről, tovaviharzó mozgalmasságáról, mind vallásosan mély, mind idillikusan egyszerű érzelmeinek bőségéről, annyira egészen otthonosak vagyunk ebben a zenében. A dallamnak ez a ritmikus eleme a mi fülünknek sokkal megszokottabb, mint az olaszoknak; ők ebben talán valami nem-szabad, idegen, fülük számára heterogén jelleget találnak.

b) Összhang

A másik oldal, amely az ütem és ritmus elvont alapjának megadja beteljesedését és ezáltal a lehetőséget arra, hogy tulajdonképpeni konkrét zenévé váljék, a hangoknak mint *hangoknak* a birodalma. A zenének ez a lényegesebb területe a *harmónia* törvényeivel foglalkozik. Itt egy új elem tűnik fel: egy test a maga rezgése által a művészet szempontjából nemcsak kilép *térbeli* formájának ábrázolhatóságából, s átmegy mintegy *időbeli* alakjának kiképzésére, hanem különös fizikai természete, valamint rezgéseinek különböző hosszúsága és rövidsége és egy meghatározott idő alatt végzett rezgések száma

szerint különféleképpen *hangzik* is, s ennélfogva a művészetnek ebben a tekintetben kell azt megragadnia és művészileg megformálnia.

E második elemet illetően három fő pontot kell határozottabban kiemelnünk:

Az *első* ugyanis, ami vizsgálatunknak kínálkozik, különleges *hangszerek* különbsége; feltalálásukra és készítésükre a zenének szüksége volt olyan totalitás létrehozásához, amely már az érzéki hangzás tekintetében, a magasság és mélység kölcsönös viszonyának minden különbözőségétől függetlenül, különböző hangok körét alkotja.

Másodszor azonban a zenei hangzás, eltekintve a hangszerek és az emberi énekhang különbözőségétől, önmagában különböző hangok, hangsorok és hangnemek tagolt totalitása, amelyek elsősorban mennyiségi viszonyokon alapulnak, s mindegyik hangszernek s az emberi énekhangnak az a feladata, hogy a maga sajátos hangzása szerint, kisebb vagy nagyobb teljességben létrehívja az e mennyiségi viszonyok szerint meghatározott hangokat.

Harmadszor a zene nem áll sem egyes hangközökben, sem puszta elvont hangsorokban és széthulló hangnemekben, hanem hangok konkrét egybecsendülése, szembehelyezése és közvetítése, s e hangok ezáltal továbbmozgást és egymásba való átmenetet tesznek szükségessé. Ez az összeállítás és változtatás nem pusztán esetlegességen és önkényen alapul, hanem meghatározott törvényeknek van alávetve, amelyek minden igazi zeneiség szükségszerű alapjai.

Rátérve azonban e szempontok határozottabb megvizsgálására, itt különösen a legáltalánosabb megjegyzésekre kell szorítkoznom, mint már korábban jeleztem.

α) A szobrászat és a festészet többé vagy kevésbé készen találják érzéki anyagukat: a fát, a követ, a fémeket stb., a színeket stb., vagy csak kisebb mértékben kell feldolgozniok, hogy alkalmassá tegyék a művészetben való felhasználásra.

αα) A zenének azonban, mivel általában csak a művészet által és a művészet számára létrehozott elemben mozog, lényegesen nehezebb előkészítésen kell keresztülmennie, mielőtt eljut a hangok megszólaltatásáig. A fémeknek az öntéshez szükséges vegyítésén, a festékeknek növényi nedvekkel, olajokkal s több effélével való elkeverésén, az új árnyalatokhoz szükséges festékkeverésen stb. kívül a festészetnek és a szob-

rászatnak nincs szüksége gazdagabb tartalmú találmányokra. Ezzel szemben az emberi hang kivételével, amelyet közvetlenül a természet ad, a zenének általában magának kell megteremtenie a valóságos hangzás egyéb eszközeit, mielőtt egyáltalán csak létezhetik.

ββ) Ami ezeket az eszközöket mint eszközöket illeti: a hangzást már fentebb úgy fogtuk fel, mint a térben fennállónak megrezdülését, mint az első benső átlelkesülést, amely a pusztán érzéki egymásonkívüliséggel szemben érvényesül, s a reális térbeliség negációja által mint a test minden fizikai tulajdonságának, specifikus súlyának, koherenciafajtájának eszmei egysége lép fel. Ha most tovább kérdezzük, milyen annak az anyagnak minősége, amely itt megcsendül, akkor azt találjuk, hogy ez az anyag mind fizikai természete szerint, mind mesterséges konstrukciójában rendkívül sokféle; hol egyenesvonalú vagy meghajlított légoszlop, amelyet szilárd fa- vagy fémcső határol, hol egyenesvonalúan kifeszített bél- vagy fémhúr, hol kifeszített pergamentfelület, vagy üveg- és ércharang. — Ebben a tekintetben a következő fő különbségeket állapíthatjuk meg.

Először a *lineáris* irány uralkodik, s ez hozza létre a tulajdonképpeni zeneileg használható hangszereket, akár úgy, hogy egy kohézió nélküli légoszlop szolgáltatja a főelvet, mint a fúvóhangszereknél, vagy egy anyagi oszlop, amelynek meg kell feszülnie, de eléggé rugalmasnak kell maradnia ahhoz, hogy még rezegni tudjon, mint a húros hangszereknél.

A *második* mozzanat ezzel szemben a felületszerű; ez azonban csak alárendelt jellegű hangszereket ad, amilyen az üstdob, a harang, a harmonika. Mert a magát halló bensőség és ama lineáris hangzás között titkos szimpátia van, amelynek következtében a magában egyszerű szubjektivitás széles vagy kerek felületek helyett az egyszerű hosszúság rezgését kívánja meg. A benső ugyanis mint szubjektum ez a szellemi pont, amely a hangzásban mint *külsővé-válásában* magát hallja. A pont legelső megszűnése és külsővéválása azonban nem a felület, hanem az egyszerű lineáris irány. Ebben a tekintetben a széles vagy kerek felületek nem felelnek meg a hallás szükségletének és erejének.

A *dobnál* az üstre feszített bőr *egy* ponton megütve, az egész felület megrezegtetésével tompa hangot ad; ezt hangolással módosíthatjuk ugyan, de önmagában, mint az egész

hangszer, nem tehető sem élesebben határozottá, sem nagyon sokoldalúvá. Ennek az ellenkezőjét találjuk a *harmonikánál* és dörzsöléssel megszólaltatott üvegharangocskáinál. Itt ez az összpontosult, nem kifelé irányuló intenzivitás annyira fárasztó, hogy hallására sokan csakhamar ideges fejfájást éreznek. Ezenkívül sajátos hatása ellenére ez a hangszer nem aratható tartós tetszést, s nehezen is kapcsolható össze más hangszerekkel, mivel nem eléggé alkalmazkodik hozzájuk. — A *harangnak* sincsenek különböző hangjai és szintén pontszerű ütésre szólal meg, mint az üstdob, a harang azonban nem olyan tompa, mint az üstdob, hanem hangja szabadon kicsendül, habár zúgó továbbkongása inkább csak mintegy az egy pontszerű ütés utóhangja.

A legszabadabb és hangzása szerint a legtökéletesebb hangszerként jellemezhetjük *harmadszor* az emberi énekhangot; ez egyesíti magában a fúvós és a húros hangszerek jellegzetességét, mivel itt egyrészt egy légoszlop rezeg, másrészt az izmok révén ehhez járul a megfeszített húr elve is. Ahogyan az emberi arcszín, mint már láttuk, mint eszmei egység magában foglalja a többi színt, s ennélfogva a legtökéletesebb szín, úgy az emberi énekhang is magában foglalja annak a zengésnek eszmei totalitását, amely a többi hangszerben csak különös különbségeivé bontakozik szét. Ezáltal az emberi hang a tökéletes hangzás, s ezért a legalkalmazkodóbban és legszebben olvad is össze a többi hangszerrel. Az emberi hangot ugyanakkor magának a léleknek hangzásaként fogjuk fel, olyan csengésként, amellyel a benső a maga természete szerint a bensőt fejezi ki és ezt a megnyilvánulást közvetlenül irányítja. A többi hangszernél ellenben olyan test jön rezgésbe, amely a léleknek és érzésének közömbös, s minőségét tekintve tőlük távol esik, az énekben azonban tulajdon testéből csendül ki a lélek. Így, miként maga a szubjektív kedély és az érzés, az emberi hang is a különlegességek nagy sokféleségévé bontakozik ki, amely az általánosabb különbségeket illetően nemzeti és egyéb természetes viszonyokon alapul. Így pl. az olasz nép az ének népe, s leggyakrabban az ő körében fordulnak elő a legszebb énekhangok. E szépség egyik fő mozzanata elsősorban a hangzásnak anyagi oldala, a tiszta érces csengés, amely nem élesedhetik metsző, üvegszerű vékony hanggá, sem nem maradhat tompa vagy üres, ugyanakkor azonban, anélkül, hogy remegő hangba menne át, ebben a magát mintegy kom-

pakt módon összetartó hangzásban mégis megőrzi a zengés belső életét és megrezdülését. Itt persze az énekhangnak mindenekelőtt tisztának kell lennie, vagyis az önmagában kész hangon kívül nem szabad egyéb zörejnek hallatszania.

γγ) A hangszereknek ezt a totalitását mármost a zene vagy külön-külön, vagy teljes egybehangzásban használhatja. Különösen ez utóbbi vonatkozásban csak újabban fejlődött ki a művészet. Az ilyen művészi összeállítás nagyon nehéz, mert mindegyik hangszernek sajátos jellegzetessége van, amely nem illeszkedik közvetlenül egy másik hangszer különleges jellegéhez, úgyhogy mind a sok különnemű hangszer összhangzása tekintetében, mind valamely különleges hangszerfajta, pl. a fúvós vagy vonós hangszerek hatásos kiemeléséhez, vagy trombitaharsanások hirtelen megvillantásához és az összkórusból kiemelt hangzások váltakozó egymásutánjához nagy tudás, körültekintés, tapasztalat és leleményesség szükséges, hogy az ilyen különbségekben, változásokban, ellentétekben, továbbhaladásokban és közvetítésekben ne hiányozzék a belső értelem, a lélek és az érzés sem. Így pl. Mozart szimfóniáiban — alkotójuk nagy mestere volt a hangszerelésnek s értelemmel teljes, éppoly eleven, mint világos változatosságának is — az egyes hangszerek váltakozását gyakran drámai koncertálásnak, egy fajta párbeszédnek éreztem, amelyben részint az egyik hangszer jellege elmegy addig a pontig, ahol a másik hangszer jellege van indikálva és előkészítve, részint az egyik hangszer válaszol a másiknak, vagy meghozza azt, aminek megfelelő kifejezése nem adatott meg az előző hangszer hangzásának, úgyhogy ezáltal a legbájosabb módon létrejön a hangzásnak és visszhangzásnak, az elkezdésnek, a folytatásnak és kiegészítésnek párbeszéde.

β) A *második* elem, amelyet még meg kell említenünk, nem a hangzás fizikai minőségére vonatkozik, hanem a hangnak önmagában való meghatározottságára és más hangokhoz való viszonyára. Ez az objektív viszony, amely által a hangzás előbb olyan hangok körévé szélesül, amelyek egyrészt önmagukban, mint egyes hangok, szilárdan meghatározottak, másrészt egymással lényeges kapcsolatban maradnak — ez az objektív viszony a zenének tulajdonképpeni *összhangzati* eleme, s először ismét csak fizikai oldala szerint *mennyiségi különbségeken* és számarányokon alapul. Közelebbről ezt az összhangzati rendszert illetően a következő pontok fontosak ezen a fokon.

Először az *egyes* hangok meghatározott mértékviszonyuk-

ban és ennek más hangokra való vonatkozásában; ez az egyes *hangközök* tana.

Másodszor a hangok rendezett sora legegyszerűbb egymásutánjukban, amelyben minden hang közvetlenül egy másikra utal; ez *a skála.*

Harmadszor a különböző skálák, amennyiben mindegyikük más-más hangból mint alaphangjából indul ki, különös, a többitől különböző *hangnemekké,* valamint e hangnemek totalitásává lesznek.

aa) Az egyes hangok nemcsak hangzásukat, hanem ennek közelebbről lezárt meghatározottságát is egy rezgő test által kapják. Ezt a meghatározottságot csak úgy kaphatják, hogy magának a rezgésnek jellege nem esetleges és önkényes, hanem magában szilárdan meghatározott. Ugyanis a hangot adó légoszlopnak vagy a kifeszített húrnak, felületnek stb. általában van kiterjedési hossza; ha pl. veszünk egy húrt, két ponton rögzítjük s a közöttük kifeszített részt rezgésbe hozzuk, akkor elsősorban a vastagság és a feszültség lényeges. Ha a két húr feszültsége egészen azonos, akkor, amint először Phythagoras figyelte meg, a hosszúság a fontos, mivel ugyanazok a húrok különböző hosszúság mellett, azonos időtartam alatt, különböző számú rezgést végeznek. Ennek a rezgésszámnak egy másiktól való különbsége és egy másikhoz való viszonya az alapja a két külön hang különbségének és viszonyának magasságukat és mélységüket illetően.

Ámde ha ilyen hangokat hallunk, e hallás érzete teljességgel különbözik ilyen száraz számviszonyoktól; mitsem kell tudnunk számokról és számtani arányokról, sőt ha látjuk is a húr rezgését, ez a rezgés egyrészt eltűnik anélkül, hogy számokban rögzíthetnők, másrészt egyáltalán nem kell rátekintenünk a hangzó testre, hogy hangzásának benyomását kapjuk. A hang összefüggése ezekkel a számviszonyokkal ennélfogva először nemcsak hihetetlennek tűnhetik fel, hanem még azt a látszatot is keltheti, hogy az összhangok hallását és belső megértését egyenesen lealacsonyítja a pusztán mennyiségi jellegre való visszavezetés. Mégis a hangok meghatározottságának alapja a rezgések számszerű viszonya azonos időtartam alatt. Mert az, hogy hallásérzetünk magában egyszerű, nem ad nyomós okot az ellenvetésre. Ami egyszerű benyomást kelt, az is lehet magánvalósága szerint, fogalma és egzisztenciája szerint magában sokszerű és mással lényeges kapcsolatban álló valami. Ha

például kéket vagy sárgát, zöldet vagy vöröset látunk e színek sajátos tisztaságában, ezeknek szintén látszólag teljesen egyszerű meghatározottságuk van, míg az ibolyakék könnyen a kék és a piros keverékéből adódik. Mindamellett a tiszta kék sem egyszerű, hanem a világos és a sötét egymásbaolvadásának meghatározott aránya. Vallásos érzelmek, a jogérzék ebben vagy abban az esetben ugyancsak egyszerűnek látszanak, és mégis minden vallásosság, minden jogviszony magában foglalja különös meghatározások sokféleségét, s egységük adja ezt az egyszerű érzelmet. Ugyanígy a hang is sokféleségen alapul, bármennyire magában teljességgel egyszerű valaminek halljuk és érezzük; mivel pedig a test megrezdülése hozza létre a hangot s ez ennélfogva rezgéseivel az *időbe* esik, azért ez a sokféleség ennek az időbeli megrezdülésnek meghatározottságából, azaz egy meghatározott idő alatt végzett rezgések *meghatározott számából* vezethető le. Az ilyen levezetés közelebbi jellege tekintetében csak a következőkre hívom fel a figyelmet.

A közvetlenül *összhangzó* hangok, amelyeknek megcsendülésénél a különbözőséget nem halljuk ellentétnek, azok a hangok, amelyek rezgéseinek számviszonya a *legegyszerűbb* jellegű marad, míg azok a hangok, amelyek természettől fogva nem összhangzók, *bonyolultabb* arányokat mutatnak. Az előbbiek közé tartoznak pl. az *oktávok*. Ha ugyanis megpendítünk egy húrt, amelynek meghatározott számú rezgései az alaphangot adják, és két részre osztjuk, akkor a félhúrok ugyanazon idő alatt még egyszer annyi rezgést végeznek, mint a teljes húr. Ugyanígy a *kvintnél három* rezgés jut az alaphang *két* rezgésére, a *tercnél* pedig *öt* rezgés az alaphang *négy* rezgésére. Ellenben másként áll a dolog a szekundnál és a szeptimánál; itt az alaphang *nyolc* rezgése esik *kilenc* és *tizenöt* rezgésre.

ββ) Mint már láttuk, ezek a viszonyok nem lehetnek esetlegesen kiválasztottak, hanem magukban kell foglalniok különös oldalaiknak, valamint ezek totalitásának szükségszerűségét; ezért az egyes hangközök, amelyek az ilyen számviszonyok szerint határozhatók meg, nem állhatnak meg közömbösen egymással szemben, hanem totalitássá kell egyesülniök. Ámde a hangok első teljessége, amely ebből keletkezik, még nem különböző hangok *konkrét* összhangja, hanem egy rendszernek egészen elvont egymásra következése, a hangok egymásutánja legegyszerűbb viszonyuk szerint egymáshoz és a totalitásukon belül való helyzethez. Ez adja a hangok egyszerű sorát, a

skálát. Ennek alapmeghatározása a tonika, amely oktávjában megismétlődik, a többi hat hang pedig e kettős határ között fekszik; azáltal, hogy az alaphang az oktávjában magával közvetlenül összehangzik, visszatér önmagához. A skála többi hangja részben ismét csak közvetlenül összhangban van az alaphanggal, mint a terc és a kvint, részben pedig az alaphangtól lényegesen eltérően hangzik, mint a szekund és a szeptima, és sajátos egymásutánná rendeződik. Ennek meghatározottságát azonban nem akarom itt részletesebben fejtegetni.

γγ) Ebből a skálából *harmadszor* a *hangnemek* származnak. A skála mindegyik hangja ugyanis maga ismét egy új külön hangsor alaphangjává tehető, s e hangsor ugyanazon törvény szerint tagolódik, mint az első. Azzal, hogy a skála a hangok nagyobb gazdagságává fejlődött, megnövekedett ezért a hangnemek száma is; így pl. a modern zene többféle hangnemben mozog, mint a régiek zenéje. Mivel továbbá a skála különböző hangjai általában, mint láttuk, a közvetlenebb összhangzás vagy az egymástól való lényeges eltérés és különbség viszonyában állnak, azért azok a hangsorok is, amelyek ezekből a hangokból mint alaphangokból származnak, vagy a közelebbi rokonság viszonyát mutatják, s ezért közvetlenül megengedik az átmenetelt az egyikből a másikba, vagy pedig idegenségük miatt lehetetlenné teszik az ilyen közvetítés nélküli továbbhaladást. Ezenkívül pedig a hangnemek kemény és lágy, dur és moll hangnemekre oszlanak, s végül az alaphang, amelyből származnak, ad nekik meghatározott jelleget, amely a maga részéről ismét megfelel az érzés, a panasz, az öröm, a gyász, a bátorító indulat stb. különös módjának. Ebben az értelemben a régiek már sokat tárgyalták a hangnemek különbségét és ezt változatos használatra kiképezték.

γ) A *harmadik* fő pont, amelynek megvizsgálásával lezárhatjuk az összhangzattanra vonatkozó rövid utalásainkat, maguknak a hangoknak összhangzására vonatkozik, az *akkordok rendszerére.*

αα) Eddig láttuk ugyan, hogy a hangközök egy egészet alkotnak, ez a totalitás azonban a skálákban és hangnemekben először csak puszta hangsorokká bontakozott szét, amelyeknek egymásutánjában mindegyik hang külön-külön lépett fel. Ezáltal a hangzás még elvont maradt, mivel mindig csak *egy* különös meghatározottság tűnt fel. Mivel azonban a hangok csak egymáshoz való viszonyuk révén valóban azok, amik,

azért a hangzásnak mint magának e konkrét hangzásnak is kell egzisztenciát kapnia, azaz különböző hangoknak egy és ugyanazon hangzássá kell egyesülniök. Ez az együtthangzás, amelyben az egyesülő hangok száma nem lényeges, úgyhogy már két hang alkothat ilyen egységet: az *akkord* fogalma. Ha mármost az egyes hangokat a maguk meghatározottságában nem szabad a véletlenre és az önkényre bízni, hanem egy belső törvényszerűségnek kell őket szabályoznia és egymásutánjukban elrendeznie, akkor ugyanennek a törvényszerűségnek kell érvényesülnie az akkordokban is, hogy meghatározza: melyek azok az összeállítások, amelyeket szabad a zenében használni és melyek azok, amelyeket ki kell zárni belőle. Ezek a törvények alkotják a tulajdonképpeni értelemben vett összhangzattant, amely szerint az akkordok ismét önmagában szükségszerű rendszerré alakulnak.

ββ) Ebben a rendszerben az akkordok a *különösséghez* és az egymástól való különbözőséghez haladnak, mivel mindig *meghatározott* hangok hangzanak össze. Ezért mindjárt *különös* akkordok totalitásával van dolgunk. Ami ezeknek legáltalánosabb felosztását illeti, itt újból érvényesülnek azok a közelebbi meghatározások, amelyeket futólagosan érintettem már a hangközökkel, a skálákkal és a hangnemekkel kapcsolatban.

Az *első* fajtához ugyanis azok az akkordok tartoznak, amelyekben egymással közvetlenül összehangzó hangok egyesülnek. Ebben a hangzásban tehát nincs ellentét, nincs ellentmondás, s a teljes konszonanciát nem zavarja semmi. Ez az eset forog fenn az úgynevezett *konszonáns* akkordoknál, amelyeknek alapja a *hármashangzat*. Ez tudvalevően az alaphangból, a tercből vagy mediánsból és a kvintből vagy dominánsból áll. Ebben a maga legegyszerűbb formájában fejeződik ki az összhang fogalma, sőt egyáltalán a fogalom természete. Mert olyan különböző hangok totalitása van előttünk, amelyek ezt a különbséget éppúgy zavartalan egységnek mutatják: közvetlen azonosság ez, amelyből azonban nem hiányzik a különbözőség és közvetítés; ugyanakkor a közvetítés nem áll meg a különböző hangok önállóságánál és nem elégedhetik meg egy relatív viszony puszta ide-oda lengésével, hanem valóban létrehozza az egyesülést, s ezáltal visszatér az önmagában való közvetlenséghez.

Ami azonban *másodszor* még hiányzik a hármashangzatok

különböző fajtáiból, amelyeket itt közelebbről nem tárgyalhatok, az a mélyebb ellentét valóságos fellépése. Ám láttuk már fentebb, hogy a skála az ellentét nélküli, együtthangzó hangokon kívül magában foglal más hangokat is, amelyek megszüntetik ezt az összhangzást. Ilyen hang a kis és a nagy szeptima. Mivel ezek szintén hozzátartoznak a hangok totalitásához, azért nekik is helyet kell adni az összhangzatban. De ha ez megtörténik, akkor felbomlik ama közvetlen egység és konszonancia, mivel egy lényegében másként hangzó hang járul hozzá, amely által most valóban fellép a *meghatározott különbség*, mégpedig mint ellentét. Ez a hangzás tulajdonképpeni mélysége, hogy elmegy lényeges ellentétekig is, s nem fél élességüktől és meghasonlásuktól. Mert az igazi fogalom magában való egység ugyan, de nemcsak közvetlen, hanem lényegileg magában szétvált, ellentétekké széthullott egység. Így pl. Logikámban a fogalmat mint szubjektivitást fejtettem ugyan ki, ez a szubjektivitás mint eszmei átlátszó egység azonban megszünten ellentétévé, objektivitássá emelkedik; sőt ez az egység mint maga a pusztán eszmei csak egyoldalúság és különösség, amely egy »mást«, egy ellentétet tart magával szemben: az objektivitást, s csak akkor igazi szubjektivitás, ha belemegy ebbe az ellentétbe, s legyőzi és feloldja azt. Így a valóságos világban is azok a magasabbrendű természetek, akiknek megadatott az erő az ellentét fájdalmának önmagukban való elviselésére és legyőzésére. Ha a zenének művészi módon ki kell fejeznie a legmélyebb tartalomnak mind belső jelentését, mind szubjektív érzését, például a vallásos, mégpedig keresztény értelemben vallásos tartalomnak, amelynek egyik fő mozzanata a mélységes fájdalom, akkor a maga hangbirodalmában rendelkeznie kell olyan eszközzel, amelyek képesek az ellentétek harcát jellemezni. Ezt az eszközt a zene a disszonáns, úgynevezett szeptima és nóna akkordokban kapja meg. Ezeknek határozottabb megjelölésébe azonban részletesebben nem bocsátkozhatom bele.

Ha ellenben *harmadszor* szemügyre vesszük ezeknek az akkordoknak általános természetét, akkor a további fontos pont az, hogy ellentétest tartalmaznak magának az ellentétnek ebben a formájában egy s ugyanazon egységben. Hogy azonban ellentétes mint ellentétes egységben van, ez teljességgel ellentmondó és tarthatatlan. Ellentéteknek általában belső fogalmuk szerint nincs szilárd tartásuk, sem önmagukban, sem

ellentétességükben. Ellenkezőleg, épp ellentétességükön mennek tönkre. Az összhang ezért nem állhat meg olyan akkordoknál, amelyek a fül számára csupa ellentmondást jelentenek; ez feloldást követel, hogy kielégítse a fület és a kedélyt. Ennyiben az ellentéttel együtt közvetlenül adva van a disszonanciák *feloldásának* szükségszerűsége és a hármashangzatokhoz való visszatérés. Csak ez a mozgás, mint az azonosságnak önmagához való visszatérése, általában igazi. A zenében azonban maga ez a teljes azonosság csak mint mozzanatainak időbeli szétválasztása lehetséges; ezek ennélfogva egymásutánisággá válnak, de összetartozásukat azzal bizonyítják be, hogy egy önmagában megalapozott, egymáshoz való továbbhaladás szükségszerű mozgásának és a változás lényeges lefolyásának mutatkoznak.

γγ) Ezzel elérkeztünk egy *harmadik* ponthoz, amelyet még figyelemre kell méltatnunk. Ha ugyanis már a skála a hangoknak önmagában szilárd, habár először még elvont sorrendje volt, most az akkordok sem maradnak elszigeteltek és önállóak, hanem belső vonatkozásba lépnek egymással és fellép a változás és továbbhaladás szükséglete. Ebbe a továbbhaladásba azonban, habár itt nagyobb lehetősége van a váltakozásnak, mint a skálában, ismét csak nem avatkozhatik bele a puszta önkény, hanem az akkordról akkordra haladó mozgásnak egyrészt maguknak az akkordoknak, másrészt ama hangnemeknek természetén kell alapulnia, amelyekhez azok átvezetnek. Ebben a tekintetben a zeneelmélet sokféle tilalmat állított fel, amelyeknek kifejtésével és megokolásával azonban túlságosan nehéz és hosszadalmas fejtegetésekbe bonyolódhatnánk. Ezért megelégszem e néhány legáltalánosabb megjegyzéssel.

c) Dallam

Ha visszatekintünk arra, ami mindenekelőtt foglalkoztatott bennünket a zenei kifejezés különös eszközei tekintetében, akkor azt látjuk: *először* a hangok *időtartamának* megformálási módjait vizsgáltuk az időmértékre, az ütemre és a ritmusra vonatkozóan. Innen továbbmentünk a *valóságos* hangzáshoz; mégpedig *először* a hangszerek és az emberi hang hangzásához, *másodszor* a hangközök szilárd mértékbeli meghatározásához és elvont sorrendjükhöz a skálákban és a különböző

hangnemekben; *harmadszor* a különös akkordok és egymáshoz való továbbmozgásuk törvényeihez. Az *utolsó* terület, amelyen az előzők eggyé formálódnak, s ebben az azonosságban megadják a hangok valóban szabad kibontakozásának és egyesülésének alapját, a *dallam.*

Az összhang ugyanis csak azokat a lényeges viszonyokat foglalja magában, amelyek a szükségszerűség törvényét alkotják a hangok világa számára, de önmaguk éppúgy, mint az ütem és a ritmus, még nem jelentenek tulajdonképpen zenét, csupán azt a szubsztanciális bázist, azt a törvényszerű alapot és talajt jelentik, amelyen a szabad lélek mozog. A zene poézise, a léleknek az a nyelve, amely hangokba árasztja a kedély belső örömét és fájdalmát, s ebben a kiáradásban megenyhülve felülemelkedik az érzés természeti hatalmán, mert a benső jelen meghatottságát önmaga hallgatásává, szabad önmagánál-időzéssé teszi s a szívet épp ezáltal megszabadítja az örömök és bánatok nyomásától — a lélek szabad zengése a zene területén csak dallam. Főként erről az utolsó területről kellene beszélnünk, mivel ez a zenének magasabbrendű poétikus mozzanata, tulajdonképpeni művészi leleményének birodalma az eddig vizsgált elemek felhasználásában. Itt azonban mégis épp a fentebb említett nehézségek állanak utunkba. Egyfelől ugyanis a tárgy széleskörű és alapos tárgyalásához szükség volna a kompozíció szabályainak pontosabb ismeretére s a legtökéletesebb zeneművekhez való egészen más hozzáértésre, mint amilyennel én rendelkezem és amilyenre szert tudtam tenni, mert hiszen ritkán lehet erről valami határozottat és részleteset hallani a tulajdonképpeni műértőktől és gyakorló művészektől — az utóbbiaktól a legkevésbé, mivel gyakran ők a legszellemtelenebbek. Másfelől magának a zenének természetében rejlik, hogy általánosabb módon kevesebb határozott és különös vonást lehet és kell megállapítani és kiemelni benne, mint a többi művészetben. Mert a zene felvesz ugyan magába valamilyen szellemi tartalmat és e tárgy bensejét vagy az érzés belső mozgalmait teszi kifejezésének tárgyává; ám ez a tartalom, éppen mert bensősége szerint fogják fel, vagy mert mint szubjektív érzés visszacseng, mégis határozatlanabb és bizonytalanabb marad, s a zenei változás nem mindig egyszersmind egy érzelem vagy képzet, egy gondolat vagy egy egyéni alak változása, hanem pusztán zenei továbbmozgás, amely önmagával játszik s ebbe módszert visz bele. Ezért

csak a következő általánosságokra szorítkozom, amelyek értékesnek látszanak és feltűntek nekem.

a) A dallam, hangjainak szabad kibontakoztatásában, egyrészt függetlenül lebeg ugyan az ütem, a ritmus és az összhang felett, másrészt azonban megvalósulásához nincs más eszköze, mint éppen a hangoknak ritmikusan ütemes mozgása, lényeges és önmagukban szükségszerű viszonyaik szerint. A dallam mozgása ennélfogva létezésének ezen eszközeibe van bezárva, s nem törekedhetik arra, hogy tárgyilag szükségszerű törvényszerűségük ellenére kapjon bennük egzisztenciát. Ebben az összhanggal mint olyannal való szoros kapcsolatban azonban a dallam korántsem veszti el szabadságát, hanem csak megszabadul az esetleges önkény szubjektivitásától a szeszélyes továbbhaladásban és bizarr változásokban, s éppen ezáltal kapja csak meg igazi önállóságát. Mert a valódi szabadság nem áll szemben a szükségszerűvel mint idegen s ezért nyomasztó és elnyomó hatalommal, hanem ez a szubsztanciális vonás benne magában rejlő és vele azonos lényeg, amelynek követeléseiben ezért olyannyira csak saját törvényeit követi és saját természetének tesz eleget, hogy csakis ezektől az előírásoktól eltérve fordulna el önmagától és válnék hűtlenné önmagához. Megfordítva azonban kitűnik az is, hogy ütem, ritmus és összhang magukban véve csupán absztrakciók, amelyeknek elszigeteltségükben nincsen zenei érvényességük, hanem csakis a dallam által és ezen belül, mint magának a dallamnak mozzanatai és oldalai tehetnek szert igazi zenei egzisztenciára. Az összhangnak és a dallamnak ily módon összeegyeztetett különbségében rejlik a nagy kompozíciók legfőbb titka.

β) Ami ebben a tekintetben *másodszor* a dallam *különös* jellegét illeti, szerintem a következő különbségek fontosak.

αα) Összhangzati menetét tekintve a dallam *először* akkordok és hangnemek egészen egyszerű körére korlátozódhatik, amennyiben csupán amaz ellentét nélkül egymással összhangzó hangviszonyokon belül bontakozik ki, amelyeket azután pusztán alapnak tekint, hogy talaján csak általánosabb támpontjait találja meg közelebbi figurációja és mozgása számára. Dalmelódiák pl., amelyek ezért korántsem válnak felszínesekké, hanem lelki mélység kifejezői lehetnek, rendszerint a legegyszerűbb összhangzati viszonyokban mozognak. Nem bajlódnak az akkordok és a hangnemek nehezebb bonyo-

dalmaival, amennyiben megelégszenek az olyan futamokkal és modulációkkal, amelyek, hogy összhangzást hozzanak létre, nem fokozódnak éles ellentétekké, s nem kívánnak sokszoros közvetítéseket, mielőtt a megnyugtató egység létrejön. A feldolgozásnak ez a módja természetesen vezethet sekélyességhez is, mint sok modern olasz és francia dallamban, amelyeknek harmóniasora teljesen felszínes, s a zeneszerző azt, ami ebből a szempontból hiányzik belőle, csupán a ritmus pikáns varázsával vagy egyéb pikantériákkal igyekszik pótolni. Általában azonban a dallam üressége nem szükségszerű következménye összhangzati alapja egyszerűségének.

ββ) Egy további különbség *másodszor* abban áll, hogy a dallam már nem pusztán egyes hangok kibontakozásában fejlődik ki viszonylagosan önálló, puszta alapként tovamozgó harmóniasor mellett, mint az első esetben, hanem a dallam minden egyes hangja, mint konkrét egész akkorddá teljesül ki, s ezáltal egyrészt hangokban gazdagodik, másrészt oly szorosan összeszövődik az összhang menetével, hogy már nem tehető olyan határozottabb különbség a magában kibontakozó dallam és a csupán kísérő támpontokat és szilárdabb alapot nyújtó összhang között. Összhang és dallam akkor egy és ugyanazon kompakt egész marad, s az egyik oldalon történő változás egyúttal szükségszerű változás a másik oldalon is. Ez következik be pl. különösen négyszólamú korálokban. Éppígy egy és ugyanazon dallam is többszólamúan annyira összefonódhatik, hogy ez az összefonódás harmóniasort alkot, vagy pedig még különböző dallamokat is lehet hasonló módon harmonikusan egymásba dolgozni, úgyhogy e dallamok meghatározott hangjainak összetalálkozása mindig összhangot alkot, ahogyan ez gyakran előfordul pl. Sebastian Bach kompozícióiban. A dallamfejlődés azután sokszorosan egymástól eltérő menetekre bomlik, amelyek látszólag önállóan húzódnak egymás mellett és egymáson keresztül, lényegileg azonban összhangzati vonatkozásban maradnak egymással, s ez ismét szükségszerű összetartozást eredményez.

γγ) Az ilyen feldolgozásban a mélyebb zenének nemcsak *szabad* a közvetlen konszonancia határáig fokoznia mozgásait, sőt meg is sértenie e határokat, hogy azután visszatérjen a konszonanciához, hanem ellenkezőleg, *kell,* hogy az első egyszerű összhangzást disszonanciákká szakítsa szét. Mert csak az ilyen ellentéteken alapulnak az összhangzat mélyebb viszo-

nyai és titkai, amelyekben magáértvaló szükségszerűség rejlik, s így a dallam mélyreható mozgásainak is csak ezekben a mélyebb összhangzati viszonyokban lehet az alapjuk. A zenei kompozíció merészsége ezért elhagyja a pusztán konszonáns továbbhaladást, ellentétekhez megy tovább, felkelti a legerősebb ellentmondásokat és disszonanciákat, saját hatalmát az összhang megannyi hatalmának felkavarásával bizonyítja be, s ugyanakkor biztos abban, hogy el tudja csendesíteni e hatalmak harcát s ezáltal megünnepli a dallam megnyugvásának kibékítő győzelmét. Ez a szabadság és szükségszerűség harca; a fantázia szabadságának harca, hogy rábízhassa magát szárnyaira, amaz összhangzati viszonyok szükségszerűségével, amelyekre a fantáziának szüksége van megnyilatkozásához, s amelyekben saját jelentése rejlik. Ha azonban a fődolog az összhangzat, az összhangzat minden eszközének felhasználása, a harc merészsége ebben a felhasználásban és ezek ellen az eszközök ellen, akkor a kompozíció könnyen nehézkessé és tudományossá válik, mivel vagy valóban hiányzik belőle a mozgások szabadsága, vagy legalábbis nem engedi, hogy e szabadság teljes győzelme megmutatkozzék.

γ) A dallamban ugyanis *harmadszor*, bármilyen zenéről van szó, a tulajdonképpeni dallamosnak, énekelhetőnek kell uralkodó, független elemnek bizonyulnia, amely kifejezésének gazdagságában nem felejti és nem veszíti el magát. Ebből a szempontból a dallam hangok továbbmozgásának végtelen meghatározhatósága és lehetősége ugyan, de ezt a mozgást olyképpen kell tartani, hogy mindig egy magában totális és lezárt egész maradjon érzékünk előtt. Ez az egész sokféleséget foglal ugyan magában, s van benne előrehaladás, azonban mint totalitásnak magában szilárdan lekerekítettnek kell lennie, s ennyiben határozott kezdetre és befejezésre van szüksége, úgyhogy a középső rész csak ama kezdet és eme vég közvetítése. Csak mint ez a mozgás, amely nem fut a határozatlanba, hanem önmagában tagolt és magához visszatér, felel meg a dallam ama szubjektivitás szabad magánálvalóságának, amelynek kifejezése akar lenni, s csakis így hozza létre a zene ama bensőség sajátos elemében, amely közvetlenül megnyilatkozássá, s ama megnyilatkozásában, amely közvetlenül bensővé válik, azt az eszmeiséget és felszabadulást, amely egyúttal az összhangzati szükségszerűségnek engedelmeskedve, egy magasabb szféra felfogásának állapotába helyezi a lelket.

3. *A zenei kifejezés eszközeinek viszonya tartalmukhoz*

A zene általános jellemzése után megvizsgáltuk azokat a különös oldalakat, amelyek szerint a hangoknak és időtartamuknak formálódniok kell. Ámde a dallammal a szabad művészi lelemény és a valóságos zenei alkotás területére léptünk, s ezzel máris *tartalomról* van szó, amelynek ritmusban, összhangzatban és dallamban művészi kifejezést kell kapnia. E kifejezés általános fajainak megállapítása adja az utolsó szempontot, amelyből most még pillantást kell vetnünk a zene különböző területeire. — Ebben a tekintetben mindenekelőtt a következő különbséget kell kiemelnünk.

Először is, mint már korábban láttuk, a zene lehet *kísérő*, amikor ugyanis szellemi tartalmát nem csupán jelentésének elvont bensőségében vagyis szubjektív érzelemként ragadják meg, hanem ez a tartalom úgy lép be a zenei mozgásba, ahogyan a képzelet kialakította és szavakba foglalta. Másodszor viszont a zene elválik az ilyen már magában kész tartalomtól és saját területén *önállósul*, úgyhogy ha egyáltalán van még dolga valamilyen meghatározott tartalommal, ezt közvetlenül beleönti dallamokba és dallamok harmonikus feldolgozásába, vagy pedig kielégül a teljesen független zengés és hangzás mint olyan s harmonikus és dallamos figurációja által. Ezzel, habár egészen más területen, visszatér egy hasonló különbség, mint amilyent az építészeten belül láttunk mint az önálló és a célt szolgáló építőművészetet. A kísérő zene azonban lényegében szabadabb és sokkal szorosabban egyesül tartalmával, mint ahogyan ez az építészetben valaha is lehetséges.

Ez a különbség a reális művészetben mint a *vokális* és az *instrumentális* zene különbözősége jelentkezik. Ezt azonban nem szabad azon a pusztán külsőleges módon értenünk, mintha a vokális zenében csupán az emberi énekhang *hangzását*, az instrumentális zenében ellenben a többi hangszer változatosabb csengését alkalmaznák, hanem az éneklő hang egyúttal szavakat ejt ki, amelyek megadják egy meghatározott tartalom képzetét, úgyhogy most a zenének mint *énekelt* szónak, ha nem akarjuk, hogy a két oldal, a hang és a szó, közömbösen és vonatkozás nélkül széthulljon, csak az lehet a feladata, hogy a zenei kifejezést — amennyire a zene képes erre — e tartalomnak megfelelővé tegye, amely mint *tartalom*, közelebbi meghatározottsága szerint, a képzelet elé tárul s már nem a hatá-

rozatlanabb érzelemhez tartozik. Mivel azonban ezen egyesülés ellenére az elképzelt tartalom mint szöveg magában hallható és olvasható, s ennélfogva maga a képzelet számára is különbözik a zenei kifejezéstől, azért a szöveghez járuló zene kísérő jellegűvé válik, míg a szobrászatban és a festészetben az ábrázolt tartalom már magában, művészi alakján kívül, nem kerül a képzelet elé. Másfelől azonban éppúgy nem szabad az ilyen *kíséret* fogalmát a pusztán szolgáló célszerűség értelmében felfognunk, mert a dolog éppen megfordítva áll: a szöveg áll a zene szolgálatában, s csupán az a rendeltetése, hogy a tudatnak közelebbi képzetet adjon arról, amit a művész művének meghatározott tárgyául választott. Ezt a szabadságot azután a zene főként azzal igazolja, hogy a tartalmat nem úgy fogja fel, ahogyan azt a szöveg megmutatja, hanem olyan elemet ragad meg, amely nem tartozik a szemlélethez és a képzelethez. Ebben a tekintetben már a zene általános jellemzése során jeleztem, hogy a zenének a bensőséget mint olyat kell kifejeznie. A bensőség azonban *kétféle* lehet. Egy tárgyat a maga bensőségében felfogni ugyanis egyfelől azt jelentheti, hogy a tárgyat nem megjelenésének külső realitásában, hanem *eszmei jelentése* szerint ragadjuk meg, másfelől azonban jelentheti azt is, hogy valamely tartalmat úgy fejezünk ki, ahogyan az az *érzelem* szubjektivitásában eleven. A zenében mind a két felfogásmód lehetséges. Megpróbálom ezt közelebbről megmagyarázni.

Régi egyházi zenékben egy *Crucifixus*nál pl. azokat a mély meghatározásokat, amelyek Krisztus szenvedéstörténetének mint ennek az isteni szenvedésnek, halálnak és eltemettetésnek fogalmában rejlenek, sokszor úgy fogták fel, hogy nem a meghatottság, a részvét vagy az emberi egyes fájdalom *szubjektív* érzelme fejeződik ki az esemény miatt, hanem mintegy maga a dolog, azaz jelentőségének mélysége mozog az összhangzatokban és dallamos menetükben. Igaz ugyan, hogy ebben az esetben is a cél: érzelmet kelteni a hallgatóban; ne csak *szemlélje* a keresztre feszítés és a sírbatétel fájdalmát, ne csak általános *képzetet* alakítson ki magának róla, hanem legbensőbb valójában élje át ennek a halálnak és ezeknek az isteni fájdalmaknak legbensőbb mivoltát, egész lelkével merüljön el benne, úgyhogy a dolog most önmagában tapasztalttá válik, amely eltöröl minden mást s csak ezzel az eggyel tölti el a szubjektumot. Így a zeneszerző kedélyének is, hogy a zenemű

képes legyen ilyen hatás előidézésére, teljesen bele kell élnie magát a dologba és csakis a dologba, nem pedig pusztán a dolog szubjektív érzésébe, s egyedül a dolgot kell a hangokban megelevenítenie a belső érzék számára.

Megfordítva, olvashatok pl. egy könyvet, egy szöveget, amely elmond egy eseményt, bemutat egy cselekményt, érzelmeket önt szavakba, s ezáltal lelkem legmélyéig felindulhatok, könnyeket hullathatok stb. Az érzelemnek ezt a *szubjektív* mozzanatát, amely minden emberi tevékenykedést, a belső élet minden kifejezését kísérheti, s felébredhet bármilyen esemény hallatára és bármilyen cselekvés láttára is, a zene éppúgy meg tudja szervezni s így aztán hatásával megenyhíti, megnyugtatja, eszményíti a hallgatóban az együttérzés hangulatát. Mind a két esetben tehát a tartalom benső valónkhoz szól, s itt a zene, éppen mert hatalmába keríti a szubjektumot, egyszerű koncentrációjánál fogva határt is tud szabni a gondolkodás, a képzelet, a szemlélés csapongó szabadságának és egy meghatározott tartalom túlhaladásának, mivel a kedélyt egy különös tartalomban tartja lefoglalva és foglalkoztatja, s az érzést ebben a körben mozgatja és betölti.

Ebben az értelemben kell beszélnünk itt kísérő zenéről, amennyiben az említett módon abból a tartalomból alakítja ki a bensőség amaz oldalát, amelyet a szöveg már a képzelet elé tárt. Mivel azonban a zene ennek a feladatnak kiváltképp a vokális zenében tud eleget tenni, s azután az emberi hangot ezenkívül még hangszerekkel kapcsolja össze, azért megszoktuk, hogy éppen az instrumentális zenét nevezzük különös előszeretettel kísérő zenének. Az instrumentális zene természetesen kíséri az énekhangot, s ekkor nem önállósulhat abszolút módon, nem válhatik fődologgá; ebben az egyesülésben azonban a vokális zene még közvetlenebbül egy kísérő hangzás fentjelzett kategóriájába tartozik, mivel az énekhang tagolt szavakat mond a képzelet számára, s az ének e szavak tartalmának új további módosulása, tudniillik a szavak feldolgozása a belső érzés számára, míg a tiszta instrumentális zenénél elesik a tartalom kimondása a képzelet számára, s a zenének a tisztán zenei kifejezési mód saját eszközeire kell szorítkoznia.

Ezekhez a különbségekhez járul végül még egy *harmadik* mozzanat, amelyet nem szabad figyelmen kívül hagynunk. Ugyanis már korábban utaltam arra, hogy a zenemű eleven valóságát mindig újból és újból létre kell hozni. A képzőművé-

szetekben a szobrászat és a festészet ebben a tekintetben előnyben van. A szobrász, a festő megkoncipiálja művét, s aztán teljesen ki is dolgozza; az egész művészi tevékenység egy és ugyanazon egyénre korlátozódik, s ez nagyon javára van a lelemény és a valóságos kivitel benső megfelelésének. Ezzel szemben nehezebb az építész dolga, mert sokféle ipart kénytelen foglalkoztatni, amelyet más kezekre kell rábíznia. A zeneszerzőnek ugyancsak idegen kezekre és torkokra kell rábíznia művét, de azzal a különbséggel, hogy a kivitel itt ismét művészi és nem csupán iparszerű tevékenységet kíván meg mind a technika, mind a belső, megelevenítő szellem szempontjából. Különösen ebben a tekintetben, míg a többi művészetben nem tettek új felfedezéseket, addig a zenében mostanában csakúgy, mint a régebbi olasz opera korában két csoda tárult fel: az egyik a koncepció, a másik a virtuóz zsenialitás csodája az előadásban, s erre vonatkozóan a nagyobb műértők előtt is egyre jobban kibővült a fogalma annak, hogy mi a zene és milyen teljesítményre képes.

Ennek megfelelően a következő támpontokat kapjuk emez utolsó vizsgálódásaink *felosztásához.*

Először a *kísérő* zenével kell foglalkoznunk és azt kell kérdeznünk, hogy általában valamely tartalomnak milyen kifejezésmódjaira alkalmas a kísérő zene.

Másodszor ugyanezt a kérdést fel kell vetnünk a magában *önálló* zenének közelebbi jellegére nézve; végül

harmadszor vizsgálatainkat néhány megjegyzéssel zárjuk a művészi *előadásról.*

a) A kísérő zene

Abból, amit már fentebb a szöveg és a zene kölcsönös viszonyáról mondottam, közvetlenül fakad az a követelmény, hogy ezen az első területen a zenei kifejezésnek sokkal szigorúbban egy meghatározott tartalomhoz kell kapcsolódnia, mint ott, ahol a zene önállóan rábízhatja magát saját mozgásaira és sugallataira. Mert a szöveg eleve határozott képzeteket ad, s ezáltal a tudatot elvonja a képzet nélküli érzelemnek attól az inkább ábrándozó elemétől, amelyben zavartalanul ide-oda vitetjük magunkat, s nem kell lemondanunk arról a szabadságról, hogy a zenéből ezt vagy azt érezzük ki, hogy így vagy úgy meghatva érezzük magunkat általa. Ámde ebben az összeszövő-

désben a zenének nem kell abba a szolgai függésbe lesüllyednie, hogy a szöveg szavait teljes jellegzetességükben akarván visszaadni, elveszítse mozgásainak szabad áramlását, s ezáltal ahelyett, hogy önmagán nyugvó műalkotást teremtene, csak értelmes mesterkéltséggel a zenei kifejezés eszközeit egy rajta kívül álló és nélküle már kész tartalomnak lehetőleg hű kifejezésére használja. Minden észrevehető kényszer, a szabad alkotásnak mindenféle gátlása ebben a tekintetben kárára van a hatásnak. Másrészt az sem szabad, hogy, mint ez most a legtöbb újabb olasz zeneszerzőnél lábrakapott, csaknem teljesen felszabadítsa magát a szöveg tartalmától, amelynek meghatározottsága ekkor bilincsnek tűnik, s nem szabad mindenképpen közelednie az önálló zene jellegzetességéhez. A művészet ellenkezőleg abban van, hogy a művész megteljék a kimondott szavak, a helyzet, a cselekmény stb. értelmével, s ebből a belső átlelkesülésből azután megtalálja és zeneileg kifejlessze a lélekkel teljes kifejezést. Ezt tette minden nagy zeneszerző. Nem adnak semmi olyat, ami a szavaktól idegen, de éppúgy megvan bennük a hangok szabad áradása, a kompozíció zavartalan menete és lefolyása; ezáltal a kompozíció önmagáért és nem pusztán a szavakért van.

Ezen a valódi szabadságon belül közelebbről *három* különböző kifejezésmódot különböztethetünk meg.

α) Azzal kezdem, amit a kifejezés voltaképpeni *dallamosságának* nevezhetünk. Itt az érzelem, a zengő lélek az, amely önmagáértvalóvá akar válni és megnyilatkozásában élvezi magát.

αα) Az emberi szív, a kedély hangulata általában az a szféra, amelyben a zeneszerzőnek mozognia kell, s a dallam, a bensőnek ez a tiszta felcsendülése, a zene legsajátabb lelke. Mert igazán lélekkel teljes kifejezést csak azáltal kap a hang, hogy egy érzelem helyeződik bele és csendül ki belőle. Ebben a tekintetben rendkívül kifejező már az érzés természetes felkiáltása, pl. az iszonyat sikolya, a fájdalom zokogása, a féktelen jókedv és vidámság felujjongása és trillázása stb., s ezért a megnyilatkozásnak ezt a módját már fentebb a zene kiindulópontjának neveztem, ugyanakkor azonban hozzátettem, hogy a zene nem állhat meg a természetiségnél mint olyannál. Ebben különösképpen ismét különbözik egymástól a zene és a festészet. A festészet gyakran a legszebb és legművészibb hatást idézheti elő, ha teljesen beleéli magát egy meghatározott

helyzetben és környezetben élő ember valóságos alakjába, színezetébe és lelki kifejezésébe, s amit ily módon egészen áthatott és magába felvett, egészen vissza is adja ebben az elevenségben. Itt a természethűség, ha együttjár a művészeti igazsággal, teljességgel helyénvaló. A zenének ezzel szemben az érzelmek kifejezését nem szabad a szenvedély természetes kitöréseként megismételnie, hanem a meghatározott hangviszonyokká kialakult hangzást érzelmileg telítve át kell lelkesítenie, s ennyiben a kifejezést fel kell emelnie egy csak a művészet által és egyedül a művészet számára létrehozott elembe, amelyben az egyszerű kiáltás hangok sorává, olyan mozgássá bontakozik szét, amelynek váltakozása és menete harmóniára támaszkodik és dallamosan lekerekedik.

ββ) Ez a dallamosság közelebbi jelentést és rendeltetést kap az emberi szellem egészére vonatkozóan. A szobrászat és a festészet művészete a szellemi bensőt külső objektivitássá teszi s a szellemet a szemlélésnek ettől a külsőlegességétől ismét megszabadítja azáltal, hogy egyfelől a szellem önmagát, bensejét, szellemi alkotását ismeri fel benne, másfelől a szubjektív különösségnek, az önkényes elképzelésnek, vélekedésnek és reflektálásnak nem marad tere, mivel a tartalom a maga egészen meghatározott egyéniségében áll előttünk. A zene ezzel szemben, mint több ízben láttuk, az ilyen objektivitás számára csupán magának a szubjektívnak elemével rendelkezik, ezért a benső csak *magával* egyesül, s megnyilatkozásában, amelyben az érzelem kidalolja magát, visszatér önmagához. A zene: szellem, lélek, amely közvetlenül önmagáért csendül meg, s önmagának hallásában kielégültnek érzi magát. Mint szépművészettől azonban a szellem mindjárt azt követeli tőle, hogy miként magukat az indulatokat, úgy kifejezésüket is megfékezze, nehogy a szenvedélyek bacchantikus tombolására és kavargó tumultusára ragadtassa magát, vagy megálljon a kétségbeesés meghasonlottságában, hanem a jókedv ujjongásában éppúgy, mint a legnagyobb fájdalomban még szabad és áradásában boldog legyen. Ilyen jellegű az igazán eszményi zene, a dallamos kifejezés Palestrina, Durante, Lotti, Pergolese, Gluck, Haydn, Mozart műveiben. A lélek nyugalma nem megy veszendőbe e mesterek kompozícióiban; a fájdalom szintén kifejeződik ugyan, de mindig feloldódik, a világos kiegyensúlyozottság nem téved végletbe, kötött formában szilárdan együtt marad minden, úgyhogy az ujjongás sohasem fajul féktelen

tombolássá, s még a panaszt is a legboldogabb megnyugvás követi. Már az olasz festészettel kapcsolatban beszéltem arról, hogy a kedély legmélyebb fájdalmában és legnagyobb meghasonlásában sem szabad hiányoznia amaz önmagával való megbékélésnek, amely még könnyek között és a szenvedésben is megőrzi a nyugalom és a boldog bizonyosság vonását. A fájdalom szép marad egy mély lélekben, mint ahogy még a bohócban is a kedvesség és a báj uralkodik. Ugyanígy megadta a természet az olaszoknak főként a dallamos kifejezés adományát is; régebbi egyházi zenéjükben megtaláljuk a vallás legnagyobb áhítata mellett egyszersmind a megbékélés tiszta érzését, és ha a fájdalom a lelket mélységesen ragadja is meg, mégis érezzük a szépséget és boldogságot, a fantázia egyszerű nagyságát és formáló munkáját, amely élvezi önmagát a változatosságra való törekvésében. Olyan szépség ez, amely érzékiségnek tűnik, úgyhogy ezt a dallamos kielégülést is gyakran pusztán érzéki élvezetre vonatkoztatják; de a művészetnek éppen az érzékiség elemében kell mozognia, s a szellemet olyan szférába kell átvezetnie, amelyben, miként a természeti létezésben is, a magában és magával való kielégültség marad az alaphang.

γγ) Ámbár tehát a dallamosságból nem hiányozhatik az érzelem *különössége*, a zenének, miközben szenvedélyt és fantáziát áramoltat hangokban, mégis a lelket egyúttal túl kell emelnie ezen az érzelmen, amelyben elmerül, tartalma felett kell lebegtetnie, s így olyan régiót kell teremtenie számára, amelyben zavartalanul visszaveheti magát elmerültségéből és tisztán önmagát érezheti. Ez voltaképpen az igazán énekelhető, egy zene éneke. Ekkor nemcsak a *meghatározott* érzelemnek mint olyannak, a szerelemnek, a sóvárgásnak, a vidámságnak stb. lefolyása válik fődologgá, hanem a benső is, amely felette áll ennek, mely szenvedésében is, örömében is kitárul és önmagát élvezi. Miként a madár az ágon, a pacsirta a levegőben derűsen, meghatóan dalol, csak azért, hogy daloljon, tiszta természeti alkotásként, további cél és határozott tartalom nélkül, úgy vagyunk az emberi énekkel és a kifejezés dallamosságával. Innen van, hogy az olasz zene, amelyben ez az elv kiváltképp uralkodó, valamint a költészet, gyakran átmegy a dallamos zengésbe, s könnyen úgy tűnhetik, hogy elhagyja, vagy valóságosan el is hagyhatja az érzelmet és határozott kifejezését, mert éppen a művészetnek mint művészetnek élvezetére, a

léleknek a maga önkielégülésében való harmóniájára törekszik. Többé vagy kevésbé azonban ez a jellegzetessége a tulajdonképpeni dallamosnak általában. A kifejezés puszta meghatározottsága megvan ugyan, ugyanakkor azonban meg is szűnik, mivel a szív nem valami másban, egy meghatározott dologban, hanem önmagának hallgatásában merül el, s így miként a tiszta világosság önszemlélete, csupán a boldog bensőség és megbékéltség legnagyszerűbb képzetét adja.

β) Ahogyan a szobrászatban az eszményi szépségnek, az önmagán való nyugvásnak kell uralkodnia, a festészet pedig már továbbmegy a különös jellemzésig s a meghatározott kifejezés energiájában teljesíti egyik fő feladatát, úgy a zene sem elégedhetik meg a dallamossal a fentebb leírt módon. A lélek puszta magaérzése és az önmaga hallgatásának zengő játéka végül is mint puszta hangulat túlságosan általános és elvont, s az a veszély fenyegeti, hogy nemcsak a szövegben kifejezett tartalom közelebbi jellemzésétől távolodik el, hanem általában is üressé és triviálissá válik. Ha fájdalomnak, örömnek, sóvárgásnak stb. kell megszólalnia a dallamban, a valóságos, konkrét léleknek a komoly valóságban csak egy valóságos tartalmon belül, meghatározott körülmények között, különös helyzetekben, eseményekben, cselekvésekben stb. vannak ilyen hangulatai. Ha az ének felkelti bennünk pl. a gyász, a panasz érzelmét valamilyen veszteség miatt, akkor nyomban felmerül a kérdés: mi veszett el? Az élet a maga érdekeinek gazdagságával, az ifjúság, a boldogság, a hitves, a kedves, gyermekek, szülők, barátok stb.? Ezáltal a zene azt a további feladatot kapja, hogy a meghatározott tartalom s ama *különös* viszonyok és helyzetek tekintetében, amelyekbe a kedély beleélte magát, s amelyekben most hangokká formálja belső életét, magának a kifejezésnek is adja meg *ugyanazt a különösséget.* Mert a zenének nem a bensővel mint olyannal, hanem a tartalmas bensővel van dolga, amelynek meghatározott tartalma a legszorosabban kapcsolatos az érzelem meghatározottságával, úgyhogy most a különböző tartalomnak megfelelően lényegileg meg kell mutatkoznia a kifejezés különbözőségének is. Éppígy minél inkább teljes erejével valamilyen különösségre veti rá magát a kedély, annál inkább eljut az indulatok mozgalmasságának növekedéséhez s a léleknek önmagában való ama boldog önélvezetével szemben harcokhoz és meghasonlottsághoz, a szenvedélyeknek egymással való konfliktusához, s egyálta-

lán a különösségnek olyan mélységéhez, amelynek már nem felel meg az eddig vizsgált kifejezés. A tartalom közelebbi jellegét mármost éppen a *szöveg* adja meg. A tulajdonképpeni dallamos kevésbé válik ilyen meghatározottá; benne a szöveg speciálisabb vonatkozásai inkább csak mellékesek maradnak. Egy dal pl. mint költemény és szöveg önmagában foglalhatja ugyan változatosan árnyalt hangulatok, szemléletek és képzetek egészét, alaphangja mégis többnyire ugyanaz a mindenen végigvonuló érzelem, s ezáltal a kedélynek kiváltképp *egy* hangulatát szólaltatja meg. Ennek megragadásában és hangokban való visszaadásában van az ilyen dalmelódia fő hatásossága. Ezért a dallam az egész költeményen keresztül valamennyi versszakban, jóllehet ezek tartalmilag sokszorosan módosulnak, ugyanaz maradhat, s éppen ez a visszatérés nem hogy kárára volna a benyomásnak, még emelheti a hatásosságot. Úgy vagyunk ezzel, mint egy tájjal, ahol ugyancsak a legkülönfélébb tárgyak vannak előttünk, s mégis a természetnek ugyanaz az alaphangulata és helyzete eleveníti meg az egészet. A dalban is ilyen hangulatnak kell uralkodnia — még ha csupán néhány versszakra illik is, másokra pedig nem — mivel itt nem lehet döntő a szavak meghatározott értelme, hanem a dallam egyszerűen, önmagában lebeg a különbözőség felett. Ezzel szemben sok kompozícióban minden egyes új versszak új dallammal kezdődik, amely gyakran ütemben, ritmusban, sőt hangnemben is különbözik az előzőtől; ha az ilyen lényeges módosítások valóban szükségesek, akkor egyáltalán nem látjuk be, miért nem kell megváltoznia magának a költeménynek is versmértékre, ritmusra, rímelésre nézve minden egyes versszakban.

αα) Ami azonban megfelelőnek bizonyul a dalban, mely a léleknek valóban dallamos éneke, az nem elegendő a zenei kifejezés minden fajtájához. Ezért a dallamossal mint olyannal szemben ki kell emelnünk még egy *második* oldalt, amely ugyanolyan fontos és az éneket mégcsak tulajdonképpen kísérő zenévé teszi. Ez megtörténik abban a kifejezésmódban, amely a *recitatívó*ban uralkodik. Itt ugyanis nincs magában lezárt dallam, mely a tartalomnak csak mintegy azt az alaphangját fogja fel, amelynek alakításában a lélek mint önmagával egységes szubjektivitás önmagát hallgatja, hanem a szavak tartalma a maga teljes különössége szerint vésődik be a hangokba, s határozza meg menetüket és értéküket a jellemző magasság vagy mélység, emelkedés vagy ereszkedés szempontjá-

ból. Ezáltal a zene a dallamos kifejezéssel szemben hangzó *deklamációvá* válik, amely pontosan hozzásimul a szavak menetéhez, mind az értelem, mind a mondattani összeállítás tekintetében, s amennyiben új elemként csak a fokozottabb érzelem mozzanatát hozza magával, a dallamosság mint olyan és a költői beszédmód között áll. Ennek a helyzetnek megfelelően szabadabb lesz a hangsúlyozás; ez szigorúan az egyes szavak meghatározott értelméhez tartja magát; magának a szövegnek nincs szüksége szilárdan meghatározó mértékre, a zenei előadásnak pedig nem kell, mint a dallamosságnak, pontos kísérletként szorosan hozzákötnie magát az ütemhez és a ritmushoz, hanem ezt a mozzanatot, a tovasietést és a lassúdást, az egyes hangoknál való időzést és a másokon való gyors átfutást, rábízhatja a szavak tartalmától teljesen áthatott érzelemre. Ugyanígy a moduláció sem annyira lezárt, mint a dallamban; kezdet, továbbhaladás, félbeszakítás, abbahagyás, újrakezdés, befejezés — mindez a kifejezendő szöveg szükségletének megfelelően korlátlanabbul szabad; váratlan hangsúlyok, kevésbé közvetített átmenetek, hirtelen váltás és zárlatok meg vannak engedve, s a tovaáramló dallamoktól eltérően a töredékesen hagyott, szenvedélyesen szétszaggatott megnyilatkozási mód sem zavar, ha a tartalom megkívánja.

ββ) Ebben a vonatkozásban a recitativ-deklamációs kifejezés éppoly alkalmas a csendes szemlélődésre és az események nyugodt közlésére, mint a kedély érzelmes leírására, amely bizonyos szituációba belerántva mutatja a bensőt, s eleven lelki hangokkal együttérzést kelt a szívben minden iránt, ami e szituációban végbemegy. Leginkább alkalmazzák ezért a recitativót egyfelől az oratóriumban, részben mint elbeszélő recitálást, részben mint elevenebb bevezetést egy pillanatnyi történésbe, másfelől a drámai énekben, amely felöleli a gyors közlés minden árnyalatát, valamint a szenvedély minden fajtáját, akár éles váltakozással röviden, szaggatottan, aforisztikus hevességgel nyilvánul meg, akár a kifejezés hirtelen villanásaival párbeszédszerűen csap le, akár pedig összefüggően áramlik tova. Ezenkívül mind a két területen, az epikain és a drámain, hozzájárulhat még az instrumentális zene is, hogy vagy egészen egyszerűen az összhangzatok támpontjait jelezze, vagy hogy az éneket betétekkel is megszakítsa, amelyek hasonló jellemzéssel zeneileg kiszínezik a szituáció más oldalait és továbbmozgását.

γγ) Ami azonban hiányzik a deklamációnak ebből a recitatív jellegéből, az éppen az az előny, amely a dallamosnak mint olyannak sajátja: a határozott tagoltság és kerekdedség, annak a lelki bensőségnek és egységnek a kifejezése, amely megvan ugyan egy különös tartalomban, ámde ebben épp az önmagával való megegyezést nyilvánítja ki, amennyiben nem engedi magát az egyes oldalak által szétszórni, ide-oda rángatni és szétforgácsolni, hanem bennük is érvényesíti még a szubjektív összefoglalást. A zene tehát a szöveg által adott tartalmának ilyen határozottabb jellemzése szempontjából sem elégedhetik meg a recitatív deklamációval, sem pedig nem állhat meg általában a puszta *különbségnél* egyrészt a dallamosság között, amely viszonylagosan a szavak különössége és egyedisége felett lebeg, másrészt a recitativó között, amely igyekszik a legszorosabban kapcsolódni a szavakhoz. Ellenkezőleg azon kell lennie, hogy elérje ezeknek az elemeknek *közvetítését*. Ezt az új egyesülést összehasonlíthatjuk azzal, amit már előbb láttunk az összhang és a dallam különbségével kapcsolatban. A dallam magába fogadta az összhangzatot mint nemcsak általános, hanem éppúgy magában meghatározott és különössé vált alapját, s ezáltal nem hogy elvesztette volna mozgásának szabadságát, inkább csak most kapta meg hozzá igazán az erőt és határozottságot, hasonlót ahhoz, amelyet az emberi szervezetnek ad a szilárd csontrendszer: ez csak a meg nem felelő testhelyzeteket és mozgásokat akadályozza meg, a megfelelőknek ellenben tartást és biztosságot ad. Ez átvezet bennünket a kísérő zene vizsgálatának utolsó szempontjához.

γ) A *harmadik* kifejezésmód ugyanis abban van, hogy a dallamos ének, amely egy szöveget kísér, a különös jellemzés felé is fordul, s ezért nem engedi, hogy a recitativóban uralkodó elv merőben közömbösen álljon vele szemben, hanem magáévá teszi ezt az elvet, hogy maga a hiányzó meghatározottságra, a jellemző deklamáció pedig a szerves tagoltságra és az egységes lezártságra tegyen szert. Mert már a dallamos, amint fent megvizsgáltuk, nem maradhatott teljesen üres és határozatlan. Ha tehát főként csak azt a pontot emeltem ki benne, hogy itt mindenféle tartalomban a magával és bensőségével foglalkozó s ebben az önmagával alkotott egységben átlelkesült kedélyhangulat fejeződik ki és felel meg a dallamosnak mint olyannak, mivel ez, zeneileg véve, ugyanaz az egység és lekerekített, magához való visszatérés, ez csupán azért történt, mivel ez a pont

a tiszta dallamosnak sajátos jellegére vonatkozik, szemben a recitatív deklamációval. Ámde a dallamosnak további feladatát abban állapíthatjuk meg, hogy a dallam azt, aminek először látszólag rajta kívül kell mozognia, a sajátjává is teszi, s csak e kiteljesedés által válik igazán konkrét kifejezéssé, mert hiszen most deklamáló is, dallamos is. Ezáltal másfelől a deklamáció sem áll többé magában elszigetelten, hanem felvétetvén a dallamos kifejezésbe, éppígy kiegészíti saját egyoldalúságát is. Ebben van ennek a konkrét egységnek a szükségszerűsége.

A közelebbieket illetően meg kell itt különböztetnünk a következő mozzanatokat:

Először egy pillantást kell vetnünk a kompozícióra alkalmas *szöveg* milyenségére, mivel a szavak meghatározott tartalma most lényeges fontosságúnak bizonyult a zenére és a zenei kifejezésre nézve.

Másodszor magára a *kompozícióra* vonatkozóan hozzájárult egy új elem, a jellemző deklamáció; ezt az elemet ezért ahhoz az elvhez való viszonyában kell megvizsgálnunk, amelyet először a dallamosban találtunk meg.

Harmadszor felkutatjuk azokat a *műfajokat,* amelyeken belül legfőbb helyét találja a zenei kifejezésmódnak ez a faja.

aa) Azon a fokon, amely most foglalkoztat bennünket, a zene nemcsak általánosságban kíséri a tartalmat, hanem, mint láttuk, vállalnia kell a tartalom közelebbi jellemzését is. Ennélfogva káros előítélet az a felfogás, hogy a szöveg milyensége közömbös a kompozícióra nézve. Ellenkezőleg, a zenei remekműveknek kitűnő szövegek szolgálnak alapul, amelyeket a zeneszerzők komoly gonddal választottak ki, vagy maguk alkottak meg. Mert a művész számára nem maradhat közömbös a tárgy, amelyet feldolgoz, a muzsikus számára pedig annál kevésbé maradhat az, minél inkább már előre kidolgozza és megállapítja számára a költészet a tartalomnak közelebbi epikai, lírai, drámai formáját.

A fő követelmény mármost a jó szövegre vonatkozóan az, hogy a tartalom önmagában valóban *jelentős* legyen. Ami önmagában lapos, triviális, sivár és abszurd, azzal nem lehet zeneileg derekasat és mélyet elővarázsolni; bárhogyan fűszerezi és spékeli is a zeneszerző, sült macskából mégsem lesz nyúlpástétom. Pusztán dallamos zeneművekben persze a szöveg egészben kevésbé döntő, de még ezek is megkívánják a szavaknak magában igaz tartalmát. Másfelől azonban ez a tartalom vi-

szont nem lehet gondolatilag túlságosan nehéz és filozófiai mélységű sem, mint pl. a schilleri líra, mert ennek nagyszerűen széles pátosza túlszárnyalja a lírai érzések zenei kifejezését. Hasonlóan vagyunk Aischylos és Sophoklés kórusaival; ezek a bennük kifejeződő nézetek mélysége mellett egyúttal annyira gazdag fantáziával, mélyértelműen és részletekbemenő alapossággal vannak kidolgozva, s költőileg már annyira készek önmagukban, hogy a zenének nincs mit hozzátennie, mivel a bensőnek mintegy már nincs tere ahhoz, hogy játsszék e tartalommal, s új mozgásokba hozza azt. Ellenkező jellegűeknek bizonyulnak az úgynevezett romantikus költészet újabb tárgyai és feldolgozásmódjai. Állítólag legnagyobbrészt naivak és népiesek, csakhogy ez nagyon is gyakran finomkodó, mondvacsinált, keresett naivitás, amely tiszta, igazi érzés helyett csak kényszeredett, reflexióval kierőszakolt érzésekhez, üres epekedésekhez és öntetszelgéshez jut el, s a laposságot, az együgyűséget és a közönségességet éppúgy a maga javára tudja be, mint ahogyan másfelől elvész a teljességgel tartalmatlan szenvedélyekben, irigységben, a léhaságban, az ördögi gonoszságban s több effélében, s öntelten örül ama saját kiválóságának éppúgy, mint eme meghasonlottságoknak és galádságoknak. Itt teljesen hiányzik az eredeti, egyszerű, mély, átható érzelem, s a zenének semmi sem árt jobban, mint az, ha a maga területén ugyanazt teszi. Tehát sem a gondolati mélység, sem az érzelem öntetszelgése vagy hitványsága nem ad valódi tartalmat. Ezzel szemben a zene számára a legmegfelelőbb a költészetnek bizonyos középszerű fajtája, amelyet mi németek már alig ismerünk el költészetnek, az olaszok és a franciák azonban nagy érzékkel és ügyességgel alkalmaztak; olyan költészet, amely a líraiságban igaz, rendkívül egyszerű, s néhány szóval jelzi a helyzetet és az érzelmet; a drámában elkerüli a túlságosan szétágazó bonyodalmat, világos és eleven, a részleteket nem dolgozza ki, egyáltalán arra törekszik, hogy inkább körvonalakat adjon, mintsem költőileg teljesen kész műveket. Itt a zeneszerző, amint ez szükséges, csak az általános alapot kapja meg, amelyen úgy építheti fel épületét, hogy valamennyi motívumot maga találja fel és meríti ki, és sok irányban elevenen mozoghat. Mivel ugyanis a zenének a szavakhoz kell kapcsolódnia, azért ezeknek nem kell nagyon is részletesen kiszínezniök a tartalmat, mert különben a zenei deklamáció kicsinyessé, szétszórttá és nagyon is különböző irányokban széthúzottá válik, úgyhogy el-

vész az egység s gyengül az összhatás. Ebben a tekintetben túlságosan is gyakran tévednek, ha egy szöveg kitűnőségét vagy megengedhetetlenségét ítélik meg. Milyen gyakran hallhatjuk például azt, hogy a *Varázsfuvola* szövege éppenséggel szánalmas és ez a tákolmány mégis a dicséretre méltó operaszövegkönyvek közé tartozik. Schikaneder itt nem egy bolond, fantasztikus és lapos alkotás után eltalálta a kellő pontot. Az Éjszaka birodalma, az Éj királynője, a Nap birodalma, a misztériumok, az avatások, a bölcsesség, a szerelem, a próbák, s hozzá egy középszerű morálnak az a fajtája, amely a maga általánosságában kitűnő, mindez a zene mélysége, elbájoló kedvessége és bensősége mellett kitágítja és eltölti a fantáziát és felmelegíti a szívet.

Hogy más példákat is említsek: a vallásos zene számára felülmúlhatatlanok a nagymisék stb. régi latin szövegei, mivel ezek a legnagyobb egyszerűséggel és rövidséggel adják elő egyrészt a hit legáltalánosabb tartalmát, másrészt a megfelelő szubsztanciális stádiumokat a hívő gyülekezet érzésében és tudatában s a muzsikusnak a kidolgozás legnagyobb szélességét teszik lehetővé. A nagy rekviem is, zsoltárösszeállítások stb. éppilyen hasznavehetők. Hasonlóképpen Händel részben maga állította össze szövegeit zárt egésszé vallásos dogmákból, mindenekelőtt pedig olyan bibliai idézetekből és helyzetekből, amelyek szimbolikus vonatkozást engednek meg stb. — Ami a lírát illeti, itt a megzenésítésre kiváltképpen alkalmasak az érzelmes kisebb költemények, különösen az egyszerű, szavakban szegény, mélyérzésű versek, amelyek tömören és lelkesen kifejeznek valamilyen hangulatot és lelki helyzetet, de könnyedébb, vidám versek is. Ilyen költeményei úgyszólván minden nemzetnek vannak. A drámai területen csupán Metastasiót említem, továbbá Marmontelt, ezt az érzelmes, nagyműveltségű, szeretetre méltó franciát, aki francia nyelvre tanította Piccinit, a drámában pedig a cselekmény fejlesztésében és érdekessétételében való ügyességével össze tudta kapcsolni a bájt és a derűt. Mindenekelőtt azonban a híresebb glucki operák szövegeit kell kiemelni; ezek egyszerű motívumúak, s megmaradnak az érzelem legjelentősebb tartalmának körében, az anyai, hitvestársi, fivéri, nővéri szeretetet, a barátságot, a becsületet stb. ábrázolják, s ezeket az egyszerű motívumokat és szubsztanciális összeütközéseket nyugodtan kifejlesztik. Ezáltal a szenvedély teljesen tiszta, nagy, nemes és plasztikusan egyszerű marad.

ββ) Az ilyen tartalomhoz mármost alkalmazkodnia kell az éppúgy kifejezésében jellemző, mint dallamos zenének. Hogy ez lehetővé váljék, nemcsak a szövegnek kell tartalmaznia a szív komolyságát, a szenvedélyek komikumát és tragikus nagyságát, a vallásos képzelet és érzés mélységeit, az emberi lélek hatalmait és sorsfordulatait, hanem a zeneszerzőnek is a maga részéről egész lelkével benne kell lennie a dologban, s ezt a tartalmat teljes szívével át kell éreznie s át kell élnie.

Éppoly fontos továbbá a jellegzetesség és a dallamosság viszonya. A fő követelmény ebben a vonatkozásban szerintem az, hogy mindig a dallamosság mint összefogó egység legyen a győztes, ne pedig az egyes szétszórt jellemző vonásokra való széthasadtság. Így pl. a mai drámai zene gyakran erőszakos kontrasztokban keresi hatását olyképpen, hogy ellentétes szenvedélyeket művészi módon harcolva kényszerít együvé a zenének ugyanabba a folyamatába. Ekként pl. vidámságot, menyegzőt vagy ünnepi pompát fejez ki, s ebbe gyűlöletet, bosszút, ellenségeskedést szorít bele, úgyhogy jókedv, öröm, tánczene közben egyszersmind heves civakodás és a legvisszataszítóbb veszekedés tombol. A ziláltság ilyen kontrasztjai, amelyek egység nélkül az egyik oldalról a másikra löknek bennünket, annál inkább ellenkeznek a szépség harmóniájával, minél élesebb jellemzéssel kapcsolnak össze egymással ellentétes elemeket, s ekkor aztán szó sem lehet többé a bensőség élvezetéről és önmagához való visszatéréséről a dallamban. A dallamnak és a jellegzetesnek egyesítése egyáltalán azzal a veszéllyel jár, hogy a határozottabb ábrázolás irányában könnyen túllépi a zenei szépségnek finoman megvont határait, különösen akkor, amikor erőszakot, önzést, gonoszságot, indulatosságot, s az egyoldalú szenvedélyek egyéb végleteit kell kifejezni. Mihelyt a zene itt belebocsátkozik a jellemző meghatározottság absztrakciójába, szinte elkerülhetetlenül arra a tévútra lép, amelyen az éleshez, keményhez, teljesen dallamtalanhoz és zeneietlenhez jut el, s még a diszharmóniával is visszaél.

Ehhez hasonló történik a *különös* jellemző vonások tekintetében is. Ha ugyanis ezeket önmagukban rögzítik meg és erősen hangsúlyozzák, akkor könnyen elkülönülnek egymástól, s mintegy nyugvókká, önállókká válnak, holott a zenei kifejlődésben, amelynek lényegileg tovamozgásnak és ebben a továbbhaladásban állandó vonatkozásnak kell lennie, az elszigetelés nyomban károsan megzavarja az áramlást és az egységet.

Az igazi zenei szépség ebből a szempontból abban rejlik, hogy a puszta dallamostól a jellemzőhöz megy ugyan tovább, e különösséválás on belül azonban hordozó, egyesítő lélekként megmarad a dallamos, ahogyan pl. a rafaeli festészetben a jellemző még mindig megtartja a szépség tónusát. Ekkor a dallamosság jelentős, de minden meghatározottságban az átható, összetartó lelkesültség, s a jellemző különös csupán mint bizonyos mozzanatok kiemelkedése jelenik meg, amelyek belülről mindig erre az egységre és átlelkesültségre vezethetők vissza. E téren azonban sokkal nehezebb a helyes mértéket eltalálni a zenében, mint a többi művészetben, mert a zene könnyebben bomlik szét ezekre az ellentétes kifejezésmódokra. Így aztán a zeneművekre vonatkozó vélemények szinte minden korban megoszlanak. Egyesek a túlnyomórészt csak dallamost, mások az inkább jellemzőt részesítik előnyben. Händelnek pl., mivel operáiban is gyakran megkövetelte a kifejezés szigorú pontosságát egyes lírai mozzanatokra nézve, már a maga korában eleget kellett harcolnia olasz énekeseivel, végül pedig, amikor a közönség is az olaszok pártjára állott, teljesen oratóriumok komponálására adta magát, s ezekben alkotótehetsége megtalálta leggazdagabb területét. Gluck korában is híressé vált a gluckisták és a piccinisták hosszú és élénk vitája; Rousseau a maga részéről a régibb franciák dallamtalanságával szemben ismét előnyben részesítette az olaszok dallamos zenéjét; végül manapság hasonlóképpen folyik a harc Rossini és az új olasz iskola mellett vagy ellen. Az ellenpártiak nevezetesen elítélik Rossini zenéjét mint üres fülcsiklandozást; ha azonban jobban beleéljük magunkat Rossini dallamaiba, akkor ez a zene épp ellenkezőleg rendkívül érzelmes, szellemes, szívet-lelket megkapó, ha nem is megy bele a jellemzésnek abba a módjába, amelyet különösen a szigorú német zenei értelem szeret. Mert Rossini persze nagyon is gyakran hűtlen a szöveghez, s szabad dallamaival árkon-bokron megy keresztül, úgyhogy csak a következő választásunk lehet: vagy a tárgynál maradunk és elégedetlenek vagyunk a vele már nem egyező zene miatt, vagy pedig lemondunk a tartalomról, akadálytalanul gyönyörködünk a zeneszerző szabad sugallataiban és lelkesen élvezzük azt a lelket, amely megszólal bennük.

γγ) Ami befejezésül még a kísérő zene legfőbb *fajait* illeti, erről röviden szólok.

Első fő fajként az *egyházi* zenét jelölhetjük meg; mivel en-

nek tárgya nem a szubjektív egyes érzés, hanem minden érzés szubsztanciális tartalma, vagy a gyülekezetnek mint összességnek általános érzése, azért legnagyobbrészt *epikai* jellegű marad, még akkor is, ha nem ad elő eseményeket mint eseményeket. Hogy azonban hogyan lehet egy művészi felfogás epikai jellegű, ha nem eseményeket mond el, azt később még ki kell fejtenünk az epikai költészet közelebbi vizsgálata során. Ez az alaposan kidolgozott vallásos zene a legmélyebbhez és leghatásosabbhoz tartozik, amit a művészet egyáltalán létrehozhat. Sajátos helyét, amennyiben a gyülekezetért való papi közbenjárásra vonatkozik, a *katolikus* istentiszteleten belül találta meg mint mise, egyáltalán mint zene által való lelki épülés a legkülönfélébb egyházi cselekményekkel és ünnepségekkel kapcsolatban. A protestánsok is alkottak ilyen zenét, amely a legnagyobb mélységet mutatja mind a vallásos érzésben, mind a lelemény és kidolgozás zenei kiválóságában és tartalmasságában; így mindenekelőtt Sebastian Bach az a mester, akinek nagyszerű, jellegzetesen protestáns, tősgyökeres és mégis mintegy tudós zsenialitását csak újabban tanultuk meg újra teljesen megbecsülni. Itt azonban, a katolikus iránnyal szemben, mindenekelőtt a passiójátékokból kiváltképpen az oratórium fejlődik ki, amely csak a protestantizmusban kapja meg tökéletes formáját. Napjainkban persze a protestantizmusban a zene már nem kapcsolódik oly szorosan a valóságos istentisztelethez, már nem nyúlik bele magába az istentiszteletbe, nagyon gyakran inkább tudós gyakorlat, mint eleven alkotás dolga.

Másodszor a *lírai* zene az egyes lelkihangulatot fejezi ki dallamosan s leginkább a csak jellemzőtől és deklamatórikustól kell tartózkodnia, habár szintén elmehet odáig, hogy a szavak különös tartalmát is felvegye a kifejezésbe, legyen az vallásos vagy egyéb jellegű. Azonban viharos szenvedélyek, megnyugvás és lezártság nélkül, a szív feloldatlan meghasonlása, a puszta belső szétszaggatottság kevésbé alkalmasak az önálló líra számára, hanem jobb helyüket mint a *drámai* zene integráns különös része találják meg.

Harmadszor ugyanis a zene *drámaivá* is alakul. Már a régi tragédia zenés volt, de a zene még nem jutott túlsúlyra benne, mivel tulajdonképpeni költői művekben elsőbbségben kell maradnia a képzetek és érzelmek nyelvi kifejezésének és költői feldolgozásának, s a zene, amelynek összhangzati és dallambeli fejlettsége a régieknél még nem érte el a későbbi keresztény kor

fokát, főleg csak arra szolgálhatott, hogy ritmikailag elevenen fokozza és az érzelem számára nyomatékkosabbá tegye a költői szavak zenei csengését. Önálló álláspontra azonban csak a modern operában, operettben stb. tett szert a drámai zene, miután az egyházi zene területén magában már kifejlődött, s a lírai kifejezésben is nagy tökéletességet ért el. Azonban az *operett* az ének szempontjából jelentéktelen középfaj, amely csak külsőlegesen vegyíti a beszélést és az éneklést, a zenés és a zene nélküli részeket, a prózai beszédet és a dallamos éneket. Rendszerint azt szokták ugyan mondani, hogy az éneklés drámákban általában természetellenes, ez a gáncs azonban nem állja meg a helyét, s azt még inkább az opera ellen kellene hangoztatni, mert benne elejétől végéig minden képzetet, érzelmet, szenvedélyt és elhatározást ének kísér és fejez ki. Ellenkezőleg azért még igazolhatjuk az operettet, hogy zenét szólaltat meg ott, ahol az érzelmek és szenvedélyek élénkebbekké válnak vagy egyáltalán hozzáférhetőbbeknek bizonyulnak a zenei kifejezés számára; a dialógus prózai fecsegésének és a művészileg kidolgozott daloknak egymásmellettisége azonban mindenkor fonákság marad. A művészet által való felszabadulás ugyanis akkor nem teljes. A tulajdonképpeni *operában* ellenben, amely mindvégig zeneileg fejt ki egy egész cselekményt, a prózából egyszersmindenkorra átjutunk a művészet magasabbrendű világába, s ennek jellegzetességében meg is marad az egész mű, ha a zene az érzés belső mozzanatát, az egyes és általános hangulatokat a különböző helyzetekben, a szenvedélyek konfliktusait és harcait veszi fő tartalmául, hogy ezeket mégcsak teljesen kiemelje az indulatok legtökéletesebb kifejezése által. Megfordítva a *vaudeville*ban, amelyben egyes, frappánsabbul rímelő csattanó mellett különben már ismert és kedvelt dallamokat énekelnek el, az éneklés mintegy csak önmagának iróniája. Az éneklésnek derűs, parodizáló látszatot kell keltenie, a fődolog a szövegnek és tréfás szavainak megértése, s ha az éneklésnek vége, mosolyognunk kell, hogy egyáltalán énekeltek.

b) Az önálló zene

A dallamosságot, mivel magában készen lezárt és önmagán nyugvó, összehasonlíthattuk a plasztikus szobrászattal, míg a zenei deklamációban felismertük az inkább részletező, a kü-

lönösségig menő festészet típusát. Mivel az ilyen határozottabb jellemzésben kibontakozik a vonások bősége, amelyet az emberi énekhangnak mindenkor egyszerűbb menete nem tud kifejteni egész gazdagságában, azért itt is, minél inkább sokoldalú elevenségig jut el a zene, hangszerkíséret járul még az énekhanghoz.

A szöveget kísérő dallam és a szavaknak jellemző kifejezése mellett *másodszor* a másik oldal: a megszabadulás egy már magában, a zenei hangokon kívül meghatározott képzetek formájában közölt tartalomtól. A zene elve a szubjektív bensőség. Konkrét valónk legbenseje azonban a szubjektivitás mint olyan, amelyet nem határoz meg szilárd tartalom, s ezért nem kényszerül erre vagy arra mozogni, hanem kötetlen szabadságban csupán önmagán nyugszik. Ha mármost ez a szubjektivitás ugyancsak teljes jogához akar jutni a zenében, akkor el kell szakadnia egy adott szövegtől, s tartalmát, a kifejezés menetét és módját, műve egységét és kibontakoztatását, egy fő gondolat végigvitelét, más gondolatok epizódszerű közbeiktatását és elágazását stb. tisztán magából kell merítenie, s ebben, mivel itt az egész mű jelentését nem szavak mondják el, a tisztán zenei eszközökre kell szorítkoznia. Ez történik meg abban a szférában, amelyet már előbb *önálló* zenének neveztem. A kísérő zene önmagán kívülről kapja azt, amit ki kell fejeznie, s ennyiben kifejezésében olyasmire vonatkozik, ami nem hozzá mint zenéhez, hanem egy idegen művészethez, a költészethez tartozik. Ha azonban a zene tisztán zenei akar lenni, akkor el kell távolítania magából ezt a nem belőle fakadó elemet, s szabadságában, amely csak akkor teljes, egészen el kell szakadnia a szó meghatározottságától. Ez az a pont, amit most közelebbről kell tárgyalnunk.

Láttuk, hogy már magán a kísérő zenén belül megkezdődik az ilyen felszabadulás aktusa. Mert egyrészt a költői szó háttérbe szorította ugyan és szolgálójává tette a zenét, másrészt azonban a zene boldog nyugalommal a szavak *különös* meghatározottsága felett lebegett, vagy egyáltalán elszakadt a kimondott képzetek jelentésétől, hogy saját kedvére derűsen vagy panaszkodva ide-oda ringatózzék. Hasonló jelenséggel találkozunk a hallgatóknál, a közönségnél is, főként a drámai zenét illetően. Az operának ugyanis többféle alkatrésze van; természeti táj vagy más helyiség, a cselekmény menete, események, felvonulások, jelmezek stb.; a másik oldalon a szen-

vedély s kifejezése. Így itt a tartalom kettős: a külső cselekmény és a belső érzés. Ami a cselekményt mint olyat illeti, ez összefogója ugyan valamennyi egyes résznek, azonban mint a cselekmény menete mégis kevésbé zenei, s jobbára recitatívikusan dolgozzák fel. A hallgató könnyen szabadul meg ettől a tartalomtól, különösen nem figyel a recitatív párbeszédre, s pusztán a tulajdonképpeni zeneihez és dallamoshoz tartja magát. Így van ez, mint már korábban mondottam, főként az olaszoknál; a legtöbb új olasz operának eleve olyan a szabása, hogy a közönség a zenei fecsegés vagy egyéb trivialitások meghallgatása helyett inkább maga beszélget vagy másképpen szórakozik, s csak a tulajdonképpeni zenedaraboknál figyel ismét teljes odaadással, s ezeket azután tisztán zeneileg élvezi. Itt tehát a zeneszerző és a közönség azon a ponton van, hogy teljesen elszakadjon a szavak tartalmától, s a zenét magában mint önálló művészetet dolgozza ki és élvezze.

α) E függetlenség tulajdonképpeni szférája azonban nem lehet a kísérő vokális zene, amely szöveghez kötött marad, hanem az *instrumentális* zene. Mert az énekhang, mint már említettem, ama totális szubjektivitás saját felhangzása, amely kifejeződik képzetekben és szavakban is, s most saját hangjában és az énekben találja meg a megfelelő eszközt, ha ki akarja nyilvánítani és meg akarja hallani képzeteinek belső világát, amelyet áthat az érzelem belső koncentrációja. A hangszereknél azonban elesik a kísérő szövegnek ez az alapja, úgyhogy itt megkezdődhetik a legsajátabb körére korlátozódó zene uralma.

β) Egyes hangszereknek vagy az egész zenekarnak ilyen zenéje kvartettekben, kvintettekben, szekszettekben, szimfóniákban stb., szöveg és emberi hangok nélkül, nem követi képzeteknek magában világos folyamatát, s éppen ezért az elvontabb érzésre általában van utalva, amely csak általános módon fejeződhetik ki benne. A fődolog azonban az összhangzatoknak és dallamoknak tisztán zenei ide-oda, fel- és lefelé való mozgása marad, a gátoltabb, nehézkesebb, mélyreható vagy könnyed, folyamatos továbbhaladás, egy dallam feldolgozása a zenei eszközök minden oldaláról, a hangszerek művészi összhangolása összecsengésükben, egymásutánjukban, váltakozásukban, egymást-keresésükben és egymásra-találásukban stb. Innen van, hogy főleg ezen a területen lényeges különbség kezd kialakulni *dilettáns* és *műértő* között. A *laikus* kiváltkép-

pen az érzelmek és képzetek érthető kifejezését, az anyagszerűt, a tartalmat szereti a zenében, s ezért előszeretettel fordul a kísérő zene felé; a *műértő* ellenben, akinek számára hozzáférhetők a hangok és hangszerek belső zenei viszonyai, az instrumentális zenét szereti, amely a művészetnek megfelelően használja az összhangzatokat, a dallamok egymásbafonódását és a váltakozó formákat; egész valóját maga a zene tölti be, s közelebbről az érdekli, hogy a hallottat összehasonlítsa az általa ismert szabályokkal és törvényekkel, hogy teljesen megítélhesse és élvezhesse a teljesítményt, habár a művésznek újat kitaláló zsenialitása itt gyakran zavarba hozhatja a műértőt is, aki éppen ezt vagy azt a továbbhaladást, átmenetet stb. nem szokta meg. A puszta műkedvelőnek ez a zenével való elteltség ritkán válik előnyére, s nyomban elfogja a vágy, hogy a maga számára kitöltse a hangoknak ezt a látszólag lényeg nélküli áramlását, hogy szellemi támpontokat találjon a továbbhaladásnak, s egyáltalán határozottabb képzeteket és közelebbi tartalmat mindannak, ami belecsendül lelkébe. Ebben a vonatkozásban számára a zene szimbolikussá válik; mikor azonban megkísérli elkapni a jelentést, hirtelen továbbsuhanó talányos feladatok előtt áll, amelyek nem mindig fejthetők meg s egyáltalán a legkülönfélébb módon értelmezhetők.

A *zeneszerző* viszont maga is belehelyezhet művébe bizonyos jelentést, a képzeteknek, érzéseknek tartalmát s tagolt, zárt folyamatát, megfordítva azonban az is lehet, hogy az ilyen tartalommal mitsem törődik, s munkájának tisztán zenei szerkezetét és az ilyen architektonika szellemességét tartja fontosnak. Így azonban a zenei alkotás könnyen valami nagyon gondolat és érzés nélkülivé válhatik, aminek nincs szüksége a műveltségnek és a kedélynek már egyébként is mély tudatára. E tárgynélküliség miatt, mint látjuk, a zeneszerzés tehetsége nemcsak hogy gyakran már a legzsengébb gyermekkorban fejlődik ki, hanem sokszor nagytehetségű zeneszerzők egész életükön át is a legtudatlanabb, anyagban legszegényebb emberek maradnak. A mélyebb felfogást tehát abban kell látnunk, hogy a zeneszerző mind a két oldalnak, egy persze határozatlanabb tartalom kifejezésének és a zenei szerkezetnek egyforma figyelmet szentel az instrumentális zenében is, s itt ismét jogában áll, hogy majd a dallamot, majd az összhangzati mélységet és nehézséget, majd a jellemzést részesítse előnyben, vagy hogy közvetítse egymással ezeket az elemeket.

γ) E fok általános elvéül azonban kezdettől fogva a szubjektivitást állítottuk oda meg nem kötött zenei alkotó tevékenységében. Ez a függetlenség egy már magában pontosan megállapított tartalomtól ennélfogva szükségképp többé vagy kevésbé mindig az önkényesség felé billen, s ennek szigorúan el nem határolható mozgási teret enged. Mert bár a komponálás e módjának is megvannak a meghatározott szabályai és formái, amelyeknek a puszta szeszély is kénytelen magát alávetni, ezek a törvények mégis csak az általánosabb mozzanatokra vonatkoznak, a közelebbieket illetően pedig végtelenül tág kör van nyitva, amelyben a szubjektivitás — hacsak azokon a határokon belül marad, amelyek maguknak a hangviszonyoknak természetében rejlenek — egyébként tetszése szerint működhetik. Sőt az ilynemű zene kifejlődése során a szubjektív önkény a maga ötleteivel, szeszélyeivel, félbeszakításaival, szellemes enyelgéseivel, megtévesztő feszültségeivel, meglepő fordulataival, ugrásaival és villanásaival, különcségeivel és újszerű hatásaival végül kötöttséget nem ismerő mesterré válik a dallamos kifejezés szilárd menetével és a kísérő zene szövegtartalmával szemben.

c) A művészi előadás

A szobrászatban és festészetben a műalkotás, mint a művészi tevékenységnek objektívan, magában fennálló *eredménye* van előttünk, nem pedig maga ez a tevékenység, mint valóságos, eleven alkotásfolyamat. A zenei műalkotás jelenvalóságához ellenben, mint láttuk, hozzátartozik az előadó művész mint cselekvő, mint ahogy a drámai költészetben is az egész ember lép fel ábrázolóan teljes elevenségében, s önmagát teszi átszellemült műalkotássá.

Ahogyan azt láttuk, hogy a zene két irányba fordulhat, amennyiben vagy arra vállalkozott, hogy hozzásimuljon egy meghatározott tartalomhoz, vagy pedig szabad önállósággal jelölte ki magának saját pályáját, úgy most is különbséget tehetünk a zenei előadóművészet *két* fő faja között. Az egyik teljesen belemerül az adott műalkotásba és nem akar többet visszaadni, mint amit már a meglevő mű tartalmaz; a másik ezzel szemben nemcsak reproduktív, hanem a kifejezést, az előadást, egyszóval a tulajdonképpeni átlelkesítést nemcsak a szóban forgó kompozícióból meríti, hanem főként saját képességeiből.

α) Az eposz, amelyben a költő események és cselekvésmódok objektív világát akarja feltárni előttünk, az előadó rapszódosztól csupán azt kívánja meg, hogy egyéni szubjektivitása teljesen háttérbe lépjen ama tettekhez és eseményekhez képest, amelyekről tudósít. Minél kevésbé tolakszik előtérbe, annál jobb, sőt még egyhangú és lélektelen is lehet anélkül, hogy kárát vallaná. A tárgynak kell hatnia, a költői kidolgozásnak, beszélésnek és elmondásnak. Ebből egy szabályt is vonhatunk le magunknak a zenei előadás *első* fajára vonatkozólag. Ha ugyanis a kompozíció mintegy teljesen objektív, úgyhogy maga a zeneszerző csak a tárgyat vagy az ettől egészen kitöltött érzést zenésítette meg, akkor a reprodukciónak is ilyen tárgyi jellegűnek kell lennie. Hogy a hatáson ne essék csorba, az előadó művésznek nemcsak hogy nem kell, de nem is szabad bármit is hozzátennie a sajátjából. Teljesen alá kell magát vetnie a mű jellegének, s ne akarjon egyéb lenni engedelmes szervnél. Másfelől azonban ebben az engedelmességben nem szabad, mint ez elég gyakran megtörténik, puszta mesteremberré süllyednie, ez csak verklisnek van megengedve. Ha ellenkezőleg még művészetről akarunk beszélni, akkor a művész kötelessége a műnek a zeneszerző felfogásában és szellemében való lélekkel teljes megelevenítése, nem pedig az, hogy egy zenei automata benyomását keltse, amely pusztán leckét eldarál és gépiesen ismétli az előírtakat. Az ilyen átlelkesítés *virtuozitása* azonban arra szorítkozik, hogy technikailag helyesen oldja meg a kompozíció nehéz feladatait, s itt nemcsak a fáradságosan legyőzött nehézséggel való küszködésnek minden látszatát kerüli, hanem teljes szabadsággal mozog ebben az elemben, mint ahogy szellemi tekintetben a *zsenialitás* csupán abban állhat, hogy a zeneszerző szellemi magaslatát a reprodukció valóban eléri és életre kelti.

β) Más a helyzet azoknál a műalkotásoknál, amelyekben már a zeneszerző túlságos szubjektív szabadsággal és önkénnyel járt el, s egyáltalán kevésbé várható általános jelesség a dallamosnak, összhangzatosnak, jellegzetesnek stb. kifejezésében és egyéb feldolgozásában. Itt egyrészt helyénvaló a legvirtuózabb bravúr, másrészt a zsenialitás nem szorítkozik az adottnak puszta előadására, hanem azzá bővül, hogy maga a *művész* komponál az előadásban, hiányzót kiegészít, laposabb részeket elmélyít, a kevésbé lelkeset átlelkesíti, s ilyen módon teljességgel önállónak és alkotónak mutatkozik. Így pl. az

olasz operában mindig az énekesre bíztak sok részletet; különösen a díszítésekben szabadabb tere van, s mivel a deklamáció itt jobban eltávolodik attól, hogy a legszigorúbban csatlakozzék a szavak különös tartalmához, azért ez a függetlenebb előadás is a lélek szabad, dallamos kiáradásává lesz, s a lélek örül, hogy önmagáért csendül fel és saját szárnyain emelkedik. Ha tehát azt mondják, hogy pl. Rossini megkönnyítette az énekesek dolgát, akkor ez csak részben igaz. Éppannyira meg is nehezíti, mivel gyakran önálló zenei géniuszuk tevékenységére utalja őket. Ha ez a zenei géniusz valóban zseniális, akkor a belőle keletkező műalkotás egészen sajátos bájt kap. Ugyanis nemcsak *műalkotás*, hanem a valóságos művészi *teremtés* a maga jelenvalóságában van előttünk. Ebben a teljesen eleven jelenvalóságban megfeledkezünk minden külső meghatározó tényezőről, a helyről, az alkalomról, az istentiszteleti cselekményben való meghatározott szerepről, a drámai helyzet tartalmáról és értelméről, nincs szükségünk többé szövegre, nem akarunk többé szöveget, csupán az érzelemnek általában általános hangja marad meg, s ez érzelem elemében a művésznek önmagán nyugvó lelke átadja magát kiáradásának, bebizonyítja leleményének zsenialitását, kedélyének bensőségét, az előadásban való mesteri voltát, sőt ha szellemesen, ügyesen és szeretetreméltóan teszi, magát a dallamot is megszakíthatja tréfával, caprice-szal és művészi mutatvánnyal, s átadhatja magát a pillanat szeszélyeinek és sugallatainak.

γ) Még csodálatosabb lesz *harmadszor* az ilyen elevenség, ha szerve nem az emberi énekhang, hanem valamilyen *más hangszer*. A hangszerek ugyanis hangzásukban távolabb vannak a lélek kifejezésétől, s egyáltalán külsőleges, halott dolgok maradnak, míg a zene belső mozgás és tevékenység. Ha mármost teljesen eltűnik a hangszer külsőlegessége, ha a belső zene egészen áthatol a külső realitáson, akkor ebben a virtuozitásban az idegen hangszer a művészi lélek tökéletesen kiképzett, legsajátabb szerveként jelenik meg. Még ifjúkoromból emlékszem egy gitár-virtuózra, aki ízléstelenül nagyszabású harci zenét komponált erre a szerény hangszerre. Mesterségét tekintve, úgy hiszem, takács volt, s ha beszéltek vele, csendes, öntudat nélküli embernek mutatkozott. Mikor azonban belemélyedt játékába, akkor az ember elfelejtette a kompozíció ízléstelenségét, mint ahogy ő maga is megfeledkezett magáról s csodálatos hatást keltett, mert hangszerébe bele-

adta egész lelkét, amely nem ismert magasabbrendű előadásmódot annál, hogy önmagát szólaltassa meg e hangokban.

Ha az ilyen virtuozitás eléri csúcspontját, akkor nemcsak csodálatra méltó uralkodásról tanúskodik a külső felett, hanem megmutatja a belső, kötetlen szabadságot is: játszva felülmúlja önmagát látszólag kivihetetlen nehézségek legyőzésében, művészi mutatványokra tér ki, megszakításokkal, ötletekkel szellemes szeszélyben meglepetésszerűen tréfálkozik, s eredeti leleményességével még a barokkot is élvezhetővé teszi. Mert szegényes fej nem hozhat létre eredeti művészeti mutatványokat, de zseniális művészeknél ezek hihetetlen mesterségbeli tudásról és uralomról tanúskodnak az illető hangszeren; ennek korlátozottságát le tudja győzni a virtuozitás, s a győzelem vakmerő igazolásául olykor idegen hangszerek egészen másfajta hangzásait tudja megszólaltatni. Az effajta előadásban a zenei elevenség legmagasabb csúcsát élvezzük, azt a csodálatos titkot, hogy egy külső eszköz teljesen átlelkesült orgánummá válik, egyszersmind villanásszerűen feltárul előttünk a zseniális fantázia belső koncipiáló és kidolgozó munkája a legpillanatnyibb áthatásban s a legtovatűnőbb életben.

Ezek azok a leglényegesebb mozzanatok, amelyeket kihallottam és kiéreztem a zenéből, s azok az általános szempontok, amelyeket a magam számára levontam és jelen vizsgálatainkhoz összeállítottam.

HARMADIK FEJEZET

A KÖLTÉSZET

BEVEZETÉS

1. A klasszikus *építészet* temploma istent követel meg, aki lakik benne; a *szobrászat* plasztikus szépségben állítja ezt elénk, s az anyagnak, amelyet ehhez felhasznál, olyan formákat ad, amelyek természetük szerint nem maradnak külsőlegesek a szellemi számára, hanem a magában a meghatározott tartalomban bennerejlő alakot alkotják. A szoboralak testisége és érzékisége, valamint eszményi általánossága azonban szemben találja magával részint a szubjektív bensőt, részint a különösség partikularitását, s ezeknek elemében mind a vallásos, mind a világi élet tartalmának egy új művészet által kell valóságot kapnia. Ezt a mind szubjektív, mind partikulárisan jellemző kifejezésmódot maguknak a képzőművészeteknek elve körében a *festészet* teremti meg azzal, hogy az alak reális külsőlegességét eszmeibb színjelenséggé fokozza le, s a lélek belsejének kifejezését teszi az ábrázolás középpontjává. Az az általános szféra azonban, amelyben ezek a művészetek, az egyik a szimbolikus, a másik a plasztikusan eszményi, a harmadik a romantikus típusban mozognak, a szellemnek és a természeti dolgoknak érzéki *külalakja.*

Ámde a szellemi tartalom számára, mivel lényegileg a tudat belsejéhez tartozik, a külső megjelenésnek puszta eleme és a szemlélet, amelynek a külalak kínálkozik, egyúttal a bensőtől idegen létezés, s ezért a művészetnek ebből ismét ki kell vonnia koncepcióit, hogy olyan területre helyezze át, amely mind az anyagot, mind az ábrázolásmódot illetően önmagában bensőbb és eszmeibb jellegű. Ez volt az a lépés, amelyet, mint láttuk, a *zene* tett meg előre, amennyiben a bensőt mint olyat és a szubjektív érzést nem szemlélhető alakokban, hanem a magában megrezdülő hangzás figurációiban hozta a benső elé.

De ezzel a zene átlépett a másik végletbe, a kifejtetlen szubjektív koncentrációba, amelynek tartalma ismét csak szimbolikus módon nyilvánult meg a hangokban. Mert a hang magában tartalmatlan, s meghatározottsága számviszonyokban van, úgyhogy a szellemi tartalom minősége általánosságban megfelel ugyan ezeknek a mennyiségi viszonyoknak, amelyek lényeges különbségekké, ellentétekké és közvetítésekké bontakoznak ki, minőségi meghatározottságában azonban ez a tartalom nem fejezhető ki teljesen a hang által. Hogy tehát ez az oldal ne hiányozzék teljesen, a zenének, egyoldalúsága miatt, a szó pontosabb megjelölését kell segítségül hívnia, s hogy szilárdabban kapcsolódjék a tartalom különösségéhez és jellemző kifejezéséhez, olyan szöveget kíván, amely a hangokon át kiáradó szubjektivitásnak mégcsak megadja a közelebbi beteljesülést. A képzeteknek és az érzéseknek eme kifejezése által a zene elvont bensősége világosabban és határozottabban bontakozik ugyan ki, de amit kialakít, az egyrészt nem a képzetnek és művészi formájának oldala, hanem csak a kísérő bensőség mint olyan, másrészt a zene egyáltalán megszabadul a szóval való kapcsolattól, hogy gátlástalanul mozoghasson saját körében, a hangokban. Ezáltal a képzet birodalma is, mivel a képzet nem áll meg az elvontabb bensőségnél mint olyannál, hanem világát konkrét valóságként alakítja ki, a maga részéről elválik a zenétől, s a költészetben ad magának önálló művészi egzisztenciát.

A *költészet*, a szó művészete, az a harmadik, az a *totalitás*, amely magasabb fokon, magának a szellemi bensőségnek a területén, egyesíti magában a *képzőművészetek* és a *zene* végleteit. Mert a költészet egyfelől a zenéhez hasonlóan magában foglalja a benső mint benső önészlelésének elvét, amely hiányzik az építőművészetből, a szobrászatból és a festészetből, másfelől a belső elképzelés, szemlélés és érzés területén olyan objektív világgá terül szét, amely nem veszti el teljesen a szobrászat és a festészet meghatározottságát, s egy esemény totalitását, a felindulások, szenvedélyek, képzetek egymásutánját, váltakozását, egy cselekmény zárt lefolyását tökéletesebben ki tudja fejteni, mint bármely más művészet.

2. Közelebbről pedig a költészet a harmadik romantikus művészet a *festészet* és a *zene* mellett.

a) Egyrészt ugyanis a költészet elve egyáltalán ama *szellemiség* elve, amely már nem fordul a nehéz anyag mint olyan

felé, hogy azt, miként az építészet, szimbolikusan a bensőnek analóg környezetévé formálja, vagy hogy, mint a szobrászat, a szellemhez tartozó természeti alakot mint térbeli külsőlegességet beleformálja a reális anyagba, hanem a szellemet minden képzeleti és művészeti koncepciójával egyetemben közvetlenül a szellem számára fejezi ki, anélkül, hogy a külső szemlélet számára láthatóan és testileg mutatná be. Másrészt a költészet nemcsak a szubjektív belsőt, hanem a külső létezés különösségét és partikularitását is még nagyobb tartalmassággal tudja mind a bensőlegesség formájában összefoglalni, mind egyes vonások és esetleges sajátosságok szélességében szétbontani, mint a zene és a festészet.

b) Mint totalitás azonban a költészet másfelől lényegesen különbözik is azoktól a meghatározott művészetektől, amelyeknek jellegét magában egyesíti.

a) Ami ebben a tekintetben a *festészetet* illeti, ez mindenütt előnyben van ott, ahol arról van szó, hogy egy tartalmat külső megjelenése szerint is szemléletessé kell tenni. Mert a költészet is különféle eszközökkel éppígy tudja ugyan szemléltetni a tárgyakat, s a fantáziában egyáltalán benne rejlik a szemléltetés elve; amennyiben azonban a képzet — s a költészet főként ennek elemében mozog — szellemi természetű, s ezért javára válik a gondolkodás általánossága, annyiban képtelen elérni az érzéki szemlélet meghatározottságát. Másrészt a költészetben azok a különböző vonások, amelyeket valamely tartalom konkrét alakjának szemléletessé tételére elénk tár, nem esnek egybe, mint a festészetben, egyazon totalitásként, amely mint valamennyi részletének egyidejűsége áll előttünk, hanem szétválnak, mivel a képzelet csak mint egymásutánt adhatja tartalmának sokrétűségét. Ez azonban csak az érzékiség szempontjából hiány, s ezt a szellem pótolni tudja. Mivel ugyanis a beszéd ott is, ahol konkrét szemléletet igyekszik létrehívni, nem egy meglevő külsőlegesség érzéki felfogásához, hanem mindenkor a bensőhöz, a szellemi szemlélethez fordul, azért az egyes vonások, habár csak egymás után következnek, mégis amaz önmagában egységes szellem elemébe helyeződnek át, amely meg tudja szüntetni az egymásutánt, *egyetlen* képpé tudja összevonni a képzetek tarka sorát, s ezt a képet a képzeletben megtartani és élvezni képes. Ezenkívül az érzéki realitásnak és külső meghatározottságnak ez a hiánya mindjárt kiszámíthatatlan többletté változik a

költészet számára a festészettel szemben. Mert azáltal, hogy a költészet nem korlátozódik, mint a festészet egy meghatározott térre, s még kevésbé egy helyzetnek vagy cselekménynek egy meghatározott pillanatára, lehetősége nyílik arra, hogy egy tárgyat egész benső mélységében és időbeli kibontakozásának szélességében ábrázoljon. Ami igaz, az teljességgel konkrét abban az értelemben, hogy lényeges meghatározások egységét foglalja magában. Megjelenésükben azonban ezek nemcsak a tér egymásmellettiségében fejlődnek ki, hanem időbeli egymásutánban is mint olyan történet, amelynek lefolyását a festészet csak meg nem felelő módon képes megjeleníteni. Ebben az értelemben már minden fűszálnak, minden fának megvan a maga története: különböző állapotok változása, egymásutánja és zárt totalitása. Még inkább így áll a dolog a szellem területén, amely mint valóságos, megjelenő szellem csak akkor ábrázolható kimerítően, ha mint ilyen folyamat jut képzeletünk elé.

β) A *zenével,* mint láttuk, a költészetnek közös a külső anyaga: a hangzás. Az egészen külsőséges, a szónak rossz értelmében objektív anyag a különös művészetek fokozatossága során végül elenyészik a hangzás szubjektív elemében; a hangzás nem esik a láthatóság körébe, s a bensőt csak a benső számára teszi észlelhetővé. A zene számára azonban e hangzásnak mint *hangzásnak* a megformálása a lényeges cél. Mert bár a lélek a dallamnak és összhangzati alapviszonyainak menetében és folyamatában a tárgyak bensejét vagy saját bensejét teszi érezhetővé a maga számára, mégsem a benső mint olyan, hanem a *hangzásával* a legbensőbben összeszövődött lélek, ennek a *zenei* kifejezésnek megformálása az, ami a zenének megadja sajátos jellegét. Olyannyira így áll a dolog, hogy a zene annál inkább válik zenévé és önálló művészetté, minél inkább túlsúlyban van benne az, hogy a bensőség a hangok birodalmába, nem pedig a szellemiségnek mint olyannak a birodalmába éli bele magát. Ezért is azonban csak viszonylagosan képes arra, hogy felvegye magába a szellemi képzetek és szemléletek sokféleségét, a magában teli tudat széles kitárását, s kifejezésében megáll a tartalomként megragadottnak elvontabb általánosságánál és a kedély határozatlanabb bensőségénél. A szellem abban a mértékben, amelyben a képzetek, célok, cselekmények, események konkrét totalitásává alakítja ki magának az elvontabb általánosságot, s

ehhez a kialakításhoz a részletekbe menő szemlélet is hozzájárul, nemcsak elhagyja a pusztán érző bensőséget és ezt az objektív valóságnak ugyancsak a fantázia belsejében kifejtett világává dolgozza ki, hanem éppen e kialakítás miatt le kell mondania arról, hogy a szellemnek ekként újonnan megszerzett gazdagságát egészen és kizárólag hangviszonyok által fejezze ki. Ahogyan a szobrászat anyaga túlságosan szegény ahhoz, hogy magában ábrázolhassa azokat a teljesebb jelenségeket, amelyeknek életrehívása a festészet feladata, úgy most a hangviszonyok és a dallamos kifejezés már nem képesek a költői fantáziaképek teljes megvalósítására. Mert ezekben egyrészt megvan a képzetek pontosabb, tudatos meghatározottsága, másrészt a külső megjelenésnek a belső szemlélet számára kifejezett alakja. A szellem ezért kivonja tartalmát a hangból mint olyanból, s szavak által nyilvánul meg; ezek nem hagyják ugyan egészen el a hangzás elemét, de a közlésnek pusztán külső jelévé süllyednek. A hang ugyanis azáltal, hogy megtelik szellemi képzetekkel, szóhanggá lesz, a szó pedig öncélból a szellemi megnyilatkozásnak magában önállóság nélküli eszközévé válik. Ez hozza létre, a már korábban megállapítottak szerint, a zene és a költészet lényeges különbségét. A szó művészetének tartalma a dús fantáziával kialakított képzetek egész világa, az önmagánálvaló szellemi, amely megmarad ebben a szellemi elemben, s ha külsőlegességként nyilatkozik meg, ezt már csak mint a magától a tartalomtól különböző jelet használja. A zenével a művészet lemond arról, hogy a szellemi érzékileg is látható, jelenvaló *alakot* öltsön; a költészetben elhagyja az ellentétes elemet, a *hangzás* és a hallás elemét is, legalábbis annyiban, hogy ez a hangzás már nem alakul át megfelelő külsőlegességgé és a tartalom egyedüli kifejezésévé. A benső tehát megnyilvánul ugyan, de nem akarja a hangnak — bár eszmeibb — érzékiségében megtalálni igazi létezését; csakis önmagában keresi ezt, hogy úgy fejezze ki a szellem tartalmát, ahogyan az a fantáziának mint fantáziának bensejében létezik.

c) Ha végül *harmadszor* azt kérdezzük, miben van a költészet sajátos jellege ebben a zenétől és a festészettől, valamint a többi képzőművészettől való különbségében, akkor ezt egyszerűen minden költői tartalom érzéki megjelenésmódjának és kialakulásának imént említett lefokozásában találjuk. Ha ugyanis a hang már nem veszi fel magába és nem ábrázolja az egész

tartalmat, mint a zenében, vagy mint a szín a festészetben, akkor itt szükségszerűen elesik a hang zenei feldolgozása az ütem, valamint az összhang és a dallam szerint, s általánosságban csak a szótagok és a szavak időmértékének figurációja, valamint a ritmus, a jóhangzás stb. marad meg. Mégpedig nem mint a tartalom tulajdonképpeni eleme, hanem mint mellékesebb külsőlegesség, amelyet egy művészeti forma már csak azért vesz fel, mert a művészet nem engedheti meg, hogy bármelyik külső mozzanata is teljesen esetlegesen, saját tetszése szerint jelenjék meg.

α) A szellemi tartalomnak ez a visszahúzódása az érzéki anyagból mindjárt alkalmat ad e kérdésre: mi hát most a költészetben a tulajdonképpeni külsőlegesség és objektivitás, ha ez nem lehet a hang? Egyszerűen válaszolhatunk: *maga a belső elképzelés* és *szemlélés*. A *szellemi* formák lépnek az érzékiség helyére, azok adják az alakítandó anyagot, csakúgy, mint előbb a márvány, az érc, a szín és a zenei hangok. Mert itt nem szabad, hogy megtévesszen bennünket az, hogy azt mondják: hiszen a képzetek és szemléletek a *tartalmát* alkotják a költészetnek. Ez természetesen igaz, mint később még részletesebben kimutatjuk; ugyanolyan lényeges azonban az az állítás, hogy a képzet, a szemlélet, az érzés stb. azok a sajátos formák, amelyekben a költészet minden tartalmat megragad és ábrázol, úgyhogy mivel a közlés érzéki oldala csak járulékos mozzanat marad, ezek a formák szolgáltatják a tulajdonképpeni anyagot, amelyet a költőnek művészileg fel kell dolgoznia. A dolognak, a tartalomnak a költészetben is tárgyiasulnia kell ugyan a szellem számára, az objektivitás azonban eddigi külső realitását belső realitással cseréli fel, s csak magában a tudatban kap létezést, mint pusztán szellemileg elképzelt és szemlélt valami. Így a szellem a saját területén tárgyiasul a maga számára, a nyelvi elem pedig csupán eszköz, egyrészt a közlés, másrészt ama közvetlen külsőlegesség eszköze, amelyből mint puszta jelből eleve visszatért önmagába. Ennélfogva a tulajdonképpeni poétikus elem szempontjából közömbös marad, hogy egy költeményt olvasnak vagy hallgatnak-e, s értékének lényeges megcsorbulása nélkül más nyelvekre fordíthatjuk, kötött beszédből áttehetjük kötetlen beszédbe, s így egészen más hangviszonyokba hozhatjuk.

β) Továbbá *másodszor* felmerül az a kérdés: *mire használható* hát fel a belső elképzelés mint anyag és forma a költé-

szetben? Általában arra, ami magán- és magáértvalósága szerint igaz a szellemi érdekekben, de nem csupán ezeknek szubsztanciális mozzanatára szimbolikus jelentésük vagy klaszszikus elkülönböződésük általánosságában, hanem éppúgy mindazokra a speciális és partikuláris mozzanatokra, amelyek ebben a szubsztanciálisban rejlenek, s így csaknem mindarra, ami valamiképpen érdekli és foglalkoztatja a szellemet. A szó művészetének ennélfogva mind tartalma, mind előadásmódja szempontjából mérhetetlenül nagyobb a területe, mint a többi művészetnek. A költészetbe bele lehet vonni és meg lehet benne formálni bármilyen tartalmat, minden szellemi és természeti dolgot, eseményt, történetet, tettet, cselekményt, belső és külső állapotot.

γ) Ez a legkülönfélébb anyag azonban azáltal még nem válik költőivé, hogy egyáltalán felveszik a képzeletbe, mivel a közönséges tudat is képzetekké alakíthatja ki és szemléletekké különítheti el ugyanazt a tartalmat anélkül, hogy valami poétikus jönne létre. Ebben a tekintetben neveztük az előbb a képzetet csupán *anyagnak* és elemnek, amely csak akkor válik a költészetnek megfelelő formává, ha a művészet által új alakot vesz fel, ahogyan a szín és a hang sem festői és zenei már közvetlenül mint szín és hang. Általánosságban úgy foghatjuk fel ezt a különbséget, hogy nem a *képzet mint olyan,* hanem a művészi *fantázia* tesz költőivé egy tartalmat; vagyis az, ha a fantázia úgy ragadja ezt meg, hogy nem architektonikus, szoborszerűen plasztikus és festői alakban áll előttünk, nem zenei hangokként hangzik el, hanem a beszédben, szavakban s nyelvileg szép összeillesztésükben közölhető.

A legelső követelmény, amely ennek következtében szükségessé válik, egyrészt arra szorítkozik, hogy a tartalmat ne fogjuk fel sem az értelmi vagy spekulatív *gondolkodás* viszonyaiban, sem a szótlan *érzés* vagy a pusztán külsőlegesen érzéki *határozottság* és pontosság formájában, másrészt hogy általában ne a *véges* valóság esetlegességében, szétforgácsoltságában és viszonylagosságában kerüljön a képzeletbe. A költői fantáziának ebben a tekintetben egyfelől meg kell tartania a középutat a gondolkodás elvont általánossága és az érzéki-konkrét testiség között, ahogyan ez utóbbit megismertük a képzőművészetek ábrázolásaiban, másfelől eleget kell tennie egyáltalán azoknak a követelményeknek, amelyeket az első részben minden műalkotás számára felállítottunk; azaz tartalmában

öncélúnak kell lennie, s mindazt, amit megragad, tisztán elméleti érdekkel, önálló, magában lezárt világként kell kialakítania. Mert csak ebben az esetben, ha megfelel a művészet követelményeinek, lesz a tartalom ábrázolásának jellege által olyan szerves egész, amely részeiben a szoros összefüggés és összetartás látszatát kelti, s a viszonylagos függőségek világával szemben magában szabadon, csakis önmagáért létezik.

3. Az utolsó pont végül, amelyet még tárgyalnunk kell a költészet és a többi művészet különbsége tekintetében, ugyancsak arra a megváltozott viszonyra vonatkozik, amelyet a költői fantázia teremt a maga alkotásai és az ábrázolás külső anyaga között.

Az eddig vizsgált művészetek teljesen komolyan vették azt az érzéki elemet, amelyben mozogtak, amennyiben csakis olyan alakot adtak a tartalomnak, amelyet teljesen felvehettek és kifejezhettek az egymásra rakott nehéz tömegek, az érc, a márvány, a fa, a színek, a hangok. Bizonyos értelemben persze hasonló kötelességet kell teljesítenie a költészetnek is. Mert a költői tevékenységben állandóan gondolnia kell arra, hogy alakításait csak a nyelv közölheti a szellemmel. Mégis itt az egész viszony megváltozik.

a) Ama fontosság mellett ugyanis, amelyet az érzéki oldal kap a képzőművészetekben és a zenében, ezen anyag specifikus *meghatározottsága* miatt az ábrázolásoknak csak egy *elhatárolt* köre felel meg teljesen a kőben, színben vagy hangban való különös, reális létezésnek, úgyhogy ezáltal az eddig vizsgált művészetek tartalma és művészi felfogásmódja bizonyos határok közé van zárva. Ez volt az oka annak, hogy a meghatározott művészetek mindegyikét csak valamelyik *különös* művészeti formával, amelynek megfelelő kifejezésére csak ez s nem a másik művészet is látszott a legalkalmasabbnak, hoztuk szoros összefüggésbe: az építészetet a szimbolikus, a szobrászatot a klasszikus, a festészetet és a zenét a romantikus formával. A különös művészetek tulajdonképpeni területükön innen és túl átnyúltak ugyan a többi művészeti forma területére is, ezért beszélhettünk éppígy klasszikus és romantikus építőművészetről, szimbolikus és keresztény szobrászatról, s meg kellett említenünk a klasszikus festészetet és zenét is; ezek az elágazások azonban nem érték el a tulajdonképpeni csúcspontot, hanem csak alárendelt kezdetek előkészítő kísérletei voltak, vagy pedig valamely művészet túlhaladásának kezdetét mutatták, ami-

kor is ez a művészet olyan tartalmat és az anyagnak olyan feldolgozási módját ragadta meg, amelynek típusát csak egy további művészet volt képes teljesen kifejleszteni. — Tartalmának kifejezésében legszegényebb általában az építészet, már gazdagabb tartalmú a szobrászat, míg a festészet és a zene a legtágabb körű. Mert a külső anyag fokozódó eszmeiségével és sokoldalúbb elkülönböződésével növekszik mind a tartalomnak, mind ama formáknak a sokfélesége, amelyeket a tartalom felvesz. A költészet mármost olyképpen szabadul meg az anyagnak ilyen fontosságától, hogy érzéki megnyilvánulásmódjának meghatározottsága nem lehet oka egy specifikus tartalomra és a felfogás és ábrázolás elhatárolt körére való korlátozódásnak. Ennélfogva nincs is kizárólagosabban egy meghatározott művészeti formához kötve, hanem azzá az *általános* művészetté lesz, amely minden tartalmat, amely egyáltalán csak a fantázia körébe juthat, minden formában megformálhat és kifejezhet, mivel tulajdonképpeni anyaga maga a fantázia marad, minden különös művészeti formának és egyes művészetnek ez az általános alapja.

Hasonló jelenséget láttunk már egy másik területen a különös művészeti formák befejezésénél; ezeknek végső álláspontját abban kerestük, hogy a művészet függetlenítette magát a formáinak *egyikében* való speciális ábrázolásmódtól, s a különösségek e totalitásának köre fölött állt. Az ilyen mindenoldalú kiképzés lehetősége a meghatározott művészetek között eleve csakis a költészet lényegében rejlik, s ezért a költői alkotás során azáltal valósul meg, hogy egyrészt valóban kialakít minden különös formát, másrészt megszabadul attól, hogy fogva maradjon a felfogás és a tartalom szimbolikus, klasszikus vagy romantikus jellegének magában lezárt típusában.

b) Ebből egyszersmind igazolható a költészetnek a tudományos kifejtésben általunk kijelölt helye. Minthogy ugyanis a költészetnek nagyobb mértékben a művészet általános jellegével van dolga, mint ez bármely más művészet alkotásmódjában előfordulhat, azért úgy tűnhetnék fel, hogy a tudományos fejtegetésnek vele kellene kezdődnie, s csak azután kellene áttérnie a többi művészetre, amelyek a specifikus érzéki anyag szerint különbözők. Annak alapján azonban, amit már a különös művészeti formák tárgyalása során láttunk, a filozófiai fejtegetés menete egyfelől a szellemi tartalom elmélyítésében, másfelől annak bebizonyításában áll, hogy a művészet először

csak keresi, azután megtalálja, s végül túlhaladja megfelelő tartalmát. A szép és a *művészet* eme fogalmának éppígy érvényesülnie kell magukban a *művészetek*ben is. Fejtegetéseinket ennélfogva az építészettel kezdtük, amely csak törekedett a szelleminek egy érzéki elemben való teljes ábrázolására, úgyhogy a művészet csak a szobrászattal érkezik el a valódi egybeformáláshoz, a festészettel és a zenével pedig — tartalmuk bensősége és szubjektivitása miatt — kezd ismét felbomlani a létrejött egység mind a koncepció, mind az érzéki kidolgozás szempontjából. Ezt az utóbbi jellegzetességet mármost a költészet emeli ki a legélesebben, amennyiben művészeti megtestesülésében lényegileg mint a reális érzékiség levetése, lefokozása fogható fel, nem pedig mint olyan alkotó tevékenység, amely még nem mer belemenni a külsőlegesben való megtestesülésbe és mozgásba. Hogy azonban ezt a felszabadulást tudományosan megmagyarázhassuk, előbb ki kell fejtenünk, mitől akar megszabadulni a művészet. Ugyanígy vagyunk azzal a körülménnyel is, hogy a költészet képes magába felvenni a tartalom és a művészeti formák totalitását. Ezt is egy totalitás olyan kivívásának kell tekintenünk, amely csak mint a különösben való korlátozottság megszüntetése fejthető ki tudományosan, ehhez pedig ismét hozzátartozik amaz egyoldalúságok előzetes vizsgálata, amelyeknek kizárólagos érvényességét a totalitás tagadja.

Csak a vizsgálatnak ez a menete vezet el a költészethez mint ahhoz a különös művészethez, amelyben egyúttal maga a művészet kezd felbomlani, s a filozófiai megismerés számára adódik az átmeneti pont a vallási képzethez mint olyanhoz, valamint a tudományos gondolkodás prózájához. A szépség világának határterületei, mint korábban láttuk, egyfelől a végességnek és a közönséges tudatnak prózája, amelyből a művészet az igazsághoz küzdi ki magát, másfelől a vallás és a tudomány magasabbrendű szférái, amelyekbe átmegy az abszolutumnak érzékiség nélkülibb megragadásához.

c) Ezért bármily tökéletesen a legszellemibb módon hozza is létre a költészet még egyszer a szépség egész totalitását, a szellemiség mégis egyszersmind épp fogyatékossága a művészet ez utolsó területének. A művészetek rendszerén belül a költészetet ebben a tekintetben egyenesen szembeállíthatjuk az építészettel. Az építőművészet ugyanis még nem képes az objektív anyagot annyira alávetni a szellemi tartalomnak, hogy

a szellem adekvát alakjává tudná formálni; a költészet viszont olyan messzire megy érzéki elemének negatív kezelésében, hogy a nehéz térbeli anyag ellentétét, a hangot, nemhogy sejtető szimbólummá formálná, mint az építőművészet teszi a maga anyagával, inkább jelentés nélküli jellé fokozza le. Ezáltal azonban annyira feloldja a szellemi bensőség és a külső létezés összeolvadását, hogy az már kezd meg nem felelni a művészet eredeti fogalmának, s így a költészetet az a veszély fenyegeti, hogy általában elhagyja az érzékiség régióját és teljesen belevész a szellemiségbe. Az építőművészet és a költészet eme két véglete között a szobrászat, a festészet és a zene járnak a szép középúton: e művészetek mindegyike a szellemi tartalmat még teljesen beledolgozza egy természeti elembe, s az érzékeknek éppolyan felfoghatóvá teszi, mint a szellemnek. Mert bár a festészet és a zene, mint a romantikus művészetek, már eszmeibb anyagot ragadnak meg, másfelől a létezés közvetlenségét, amely ebben a fokozott eszmeiségben kezd eltűnni, mégis pótolják ismét a különlegesség és változatosabb alakíthatóság bőségével, amelyekhez a szín és a hang nagyobb mértékben bizonyul alkalmasnak, mint amennyire ez a szobrászat anyagától megkívánható.

A költészet a maga részéről szintén keres ugyan valamilyen pótlékot, amennyiben az objektív világot olyan szélességben és sokoldalúságban tárja szemünk elé, amilyet — legalábbis egyazon műben — még a festészet sem képes elérni; ez azonban mindenkor a *belső* tudat realitása marad csupán, s ha a költészet a művészeti megtestesítés szükségletének érzetében fokozott érzéki hatásra törekszik is, ezt egyrészt mégis csak a zenéből és a festészetből kölcsönvett, önmagának azonban idegen eszközökkel képes létrehozni, másrészt, hogy valódi költészetként fenntartsa önmagát, e testvérművészeteket kénytelen mindenkor csupán szolgálatára venni maga mellé, viszont ki kell emelnie a szellemi képzeletet, a fantáziát, amely a belső fantáziához szól.

Ennyit általánosságban a költészet fogalmi viszonyáról a többi művészethez. Ami magának a költészetnek közelebbi vizsgálatát illeti, ezt a következő szempontok szerint kell elrendeznünk.

Láttuk, hogy a költészetnek maga a belső elképzelés a tartalma is, az anyaga is. Mivel azonban az elképzelés már a művészeten kívül is a tudat leggyakoribb módja, azért először az

a feladatunk, hogy a *költői* képzeletet elválasszuk a *prózai* képzelettől. Ámde ennél a belső költői elképzelésnél nem állhat meg a költészet, hanem alakulatait rá kell bíznia a *nyelvi* kifejezésre. Egyfelől ugyanis már belső alakításában tekintettel kell lennie arra, hogy az teljesen hozzáilleszkedhessék a nyelvi közléshez; másfelől magát ezt a nyelvi elemet nem hagyhatja meg úgy, ahogyan a közönséges tudat használja, hanem költőien kell kezelnie, hogy a szavaknak mind megválasztásában és elhelyezésében, mind hangzásában különbözzék a prózai kifejezésmódtól.

Mivel azonban a költészet, nyelvi megnyilvánulása ellenére, leginkább mentes azoktól a feltételektől és korlátoktól, amelyeket a többi művészetnek szab az anyag különbözősége, azért a költészetnek van a legnagyobb lehetősége arra, hogy teljesen kifejlessze mindazokat a különböző műfajokat, amelyek egy különös művészet egyoldalúságától függetlenül, a műalkotást illetően elgondolhatók, s ezért a költészet különböző *műfajainak* legtökéletesebb tagoltságát mutatja.

Eszerint a továbbiak során beszélnünk kell: *először* a *költőiről* általában s a költői *műalkotásról;*

másodszor a költői *kifejezésről;*

harmadszor a költészet felosztásáról *epikai, lírai* és *drámai* költészetre.

I.

A KÖLTŐI ÉS A PRÓZAI MŰALKOTÁS KÜLÖNBSÉGE

A poétikusnak mint olyannak definíciójától vagy annak leírásától, hogy mi a költői, csaknem mindenki irtózik, aki a költészetről írt. S valóban, ha a költészetről mint a költés művészetéről kezdünk beszélni, s előzőleg nem tisztáztuk, hogy mi a tartalma és az elképzelésmódja a művészetnek általában, akkor rendkívül nehéz dolog megállapítani, hogy miben kell keresnünk a költőinek tulajdonképpeni lényegét. Azonban különösen fokozódik a feladat nehézsége, ha egyes alkotások egyéni mineműségéből indulunk ki, s most ennek az ismeretnek alapján valami általánosat akarunk kijelenteni, amely érvényességet igényel a legkülönbözőbb nemekre és fajokra. Így pl. költeményeknek számítanak a legheterogénebb művek. Ha elfogadjuk az ilyen feltevést, s aztán azt kérdezzük, mi jogon ismerhetők el költeményeknek az ilyen alkotások, akkor nyomban fellép az említett nehézség. Szerencsére ezen a helyen elkerülhetjük ezt. Egyfelől ugyanis nem az egyes jelenségektől érkeztünk a dolog általános fogalmához, hanem megfordítva, a fogalomból igyekeztünk kifejteni realitását; így azután nem követelhetjük, hogy pl. mostani területünkön mindaz, amit közönségesen költeménynek neveznek, e fogalomnak alárendelhető legyen, amennyiben annak az eldöntése, hogy valami valóban költői mű, avagy sem, csak magából a forgalomból érthető meg. Másfelől itt már nem kell eleget tennünk annak a követelménynek, hogy határozzuk meg a költőinek fogalmát, mert e feladat teljességéhez csupán azt kellene megismételnünk, amit az első részben már kifejtettünk a szépről és az eszményről általában. A költőinek természete ugyanis általánosságban megegyezik a művészeti szép és a műalkotás fogalmával általában, mivel a költői fantáziát nem korlátozza, mint a képzőművészetekben és a zenében, annak az anyagnak a jellege, amelyben ábrázolni akar, sok irányú alkotó munkájában

és nem kényszeríti egyoldalú irányzatokra, hanem csak egy eszményi és művészi ábrázolás lényeges követelményeinek általában kell magát alávetnie. Ennélfogva az itt alkalmazható sokféle szempontból csak a legfontosabbakat emelem ki; mégpedig

először a költői és a prózai *felfogásmód* különbségére vonatkozóan,

másodszor a költői és a prózai *műalkotást* illetően; ehhez azután

harmadszor még néhány megjegyzést fűzünk az alkotó szubjektivitásról, a *költőről.*

1. A költői és a prózai felfogás

a) Ami mindenekelőtt azt a tartalmat illeti, amely megfelel a költői koncepciónak: itt, legalábbis viszonylagosan, azonnal kirekeszthetjük a külsőlegest mint olyat, a természeti dolgokat; a költészet tulajdonképpeni tárgyai nem a Nap, hegyek, erdő, tájak, vagy a külső emberi alak, vér, idegek, izmok stb., hanem szellemi érdekek. Mert bármennyire magában hordja a szemlélet és a szemléltetés elemét, mégis szellemi tevékenység marad ebben a tekintetben is, s csak a belső szemlélet számára dolgozik, amelyhez közelebb áll és amelynek jobban megfelel a szellemi, mint a külső dolgok konkrét érzéki megjelenésükben. Ez az egész kör ennélfogva csak annyiban lép be a költészetbe, amennyiben a szellem ösztönzést vagy anyagot talál benne tevékenységéhez; tehát csakis mint az ember környezete, külvilága, amelynek csak a tudat bensejére vonatkozóan van lényeges értéke, de nem tarthat igényt arra a méltóságra, hogy önmagáért legyen a költészet kizárólagos tárgyává. A költészet megfelelő objektuma ezzel szemben a szellem végtelen birodalma. Mert a szót, ezt a legalakíthatóbb anyagot, amely közvetlenül hozzátartozik a szellemhez, s a legalkalmasabb a szellem érdekeinek és mozgalmainak belső elevenségükben való megragadására, miként a többi művészetben a kővel, a színnel, a hanggal történik, főként *ahhoz* a kifejezéshez kell felhasználni, amelyhez a legmegfelelőbbnek bizonyul. Ebből a szempontból a költészetnek az a fő feladata, hogy tudatosítsa a szellemi élet erőit, s egyáltalán az emberi szenvedély és érzés hullámzásait, vagy a nyugalmas szemlélődés tárgyát, az emberi

képzelet, tettek, cselekvések, sorsok mindent átfogó birodalmát, e világ forgatagát és az isteni világkormányzást. Ilyképpen a költészet volt az emberi nem legáltalánosabb és legelterjedtebb tanítója, s még most is az. Mert a tanítás és a tanulás: ismerése és tapasztalása annak, ami *van*. Csillagok, állatok, növények nem ismerik és nem tapasztalják a maguk törvényét; az ember ellenben csak akkor egzisztál létezése törvényének megfelelően, ha tudja, hogy micsoda és mi van körülötte; ismernie kell azokat a hatalmakat, amelyek mozgatják és irányítják, s ilyen az az ismeret, amilyet a költészet ad első szubsztanciális formájában.

b) Ugyanezt a tartalmat azonban a *prózai* tudat is felfogja, s egyrészt tanítja az általános törvényeket, másrészt ért ahhoz is, hogy megkülönböztesse, elrendezze és értelmezze az egyedi jelenségek tarka világát. Mivel a tartalom ennyire azonos lehet, azért, mint már mondottuk, felmerül a kérdés: mi az általános különbség a prózai és a költői képzelésmód között?

α) A *költészet* régibb, mint a művésziesen kiművelt prózai beszéd. A költészet az igazság eredeti elképzelése, olyan tudás, amely az általánost még nem választja el az egyesben való eleven egzisztenciájától, amely még nem állítja szembe egymással a törvényt és a jelenséget, a célt és az eszközt, hogy azután okoskodva ismét egymásra vonatkoztassa őket, hanem az egyiket csak a másikban és a másik által fogja fel. Ezért nem csupán általánosságában már megismert tartalmat fejez ki képszerűen; ellenkezőleg, közvetlen fogalmának megfelelően megmarad ama szubsztanciális egységben, amely még nem tette meg az ilyen szétválasztást és puszta vonatkoztatást.

αα) Ebben a szemlélésmódban a költészet mindazt, amit megragad, önmagában együvé kapcsolódott s ezáltal önálló totalitásként állítja elénk; ez gazdag tartalmú lehet ugyan és magában foglalhatja a körülmények, egyének, cselekvések, események, érzések és képzelésmódok tág körét; de e széles komplexust a költészetnek mégis magában lezártnak, amaz *egy* által létrehozottnak és mozgatottnak kell megmutatnia, amelynek különös megnyilvánulása ez vagy az az egyediség. Ilyképpen az általánost, az ésszerűt a költészetben nem elvont általánosságban és oldalainak filozófiailag bebizonyított összefüggésében vagy értelmes vonatkozásában fejezik ki, hanem elevenen, jelenségszerűen, lélektől áthatottan, mindent meghatározóan, s mégis egyúttal oly módon, amely a mindent átfogó egységet

a megelevenítés tulajdonképpeni lelkét, csak titkon, belülről működteti.

ββ) Ez a felfogás, megformálás és kifejezés a költészetben tisztán *elméleti* marad. Nem a dolog és gyakorlati egzisztenciája, hanem az alakítás és a beszéd a költészet célja. A költészet akkor kezdődött, amikor az ember arra vállalkozott, hogy *kifejezze magát;* a kimondott szó csak azért létezik számára, hogy kimondott legyen. Amikor az ember még a gyakorlati tevékenység és szükség közepette is áttér egyszer az elméleti koncentrációra és megnyilatkozik, nyomban művelt kifejezésmód, a poétikusra emlékeztető hang jelenik meg. Példa erre — hogy csak egyet említsünk — Hérodotosnak ama ránk maradt disztichonja, amely a Thermopylainál elesett görögök haláláról tudósít. A tartalom egészen egyszerű; száraz hír: háromszáz miriáddal vívott itt csatát négyezer péloponézoszi; az érdek azonban az, hogy feliratot készítsenek, hogy a tettet a jelenkor és az utókor számára pusztán emez elmondás végett mondják el, s ily módon a kifejezés poétikussá válik, azaz ποιεῖν -nak akar bizonyulni, amely a tartalmat meghagyja a maga egyszerűségében, a kifejezést azonban szándékosan megformálja. A képzeteket megragadó szó annyira emelkedett jellegű, hogy igyekszik különbözni egyéb beszédmódtól, s disztichonná válik.

γγ) Ezáltal a nyelvi oldalról is a költészet mint sajátos terület határozódik meg, s hogy elválassza magát a közönséges beszédtől, a kifejezés megformáltságának nagyobb értéke lesz, mint a puszta kinyilvánításnak. Ebben a vonatkozásban azonban, valamint az általános szemléletmód tekintetében, lényeges különbséget kell tenni egy eredeti költészet között, amely *megelőzi* a közönséges és művészi próza kifejlődését, s ama költői felfogás és nyelv között, amely már teljesen kész prózai életállapot és kifejezés közepette fejlődik. Az előbbi szándék nélkül poétikus az elképzelésben és a beszédben; az utóbbi ellenben tud arról a területről, amelytől el kell szakadnia, hogy a művészet szabad talajára helyezkedjék, s ezért a prózával tudatos ellentétben alakul ki.

β) Másodszor a *prózai* tudat, amelytől a költészetnek el kell különülnie, az elképzelésnek és a beszédnek egészen más jellegét kívánja meg.

aa) Egyfelől ugyanis a prózai tudat az ok és okozat, a cél és eszköz és a korlátolt gondolkodás egyéb kategóriáinak *ér-*

telmi összefüggése szerint, egyáltalán a külsőlegesség és végesség viszonyai szerint vizsgálja a valóság széleskörű anyagát Ezáltal mindegyik különös mozzanat egyszer helytelenül mint önálló lép fel, máskor azt pusztán *vonatkoztatják* másra, s ezzel csupán relativitásában és függőségében fogják fel, anélkül, hogy létrejönne az a szabad egység, amely minden elágazódásában és részekre oszlásában mégis önmagában totális és szabad egész marad, mivel a különös oldalak csupán amaz *egységes* tartalom saját kifejlése és megjelenése, amely a középpont és az összetartó lélek, s mint ez az átható megelevenítés valóságosan is működik. Az ilyen értelmes elképzelés ennélfogva csak különös törvényekhez és jelenségekhez jut el, s egyfelől megmarad a különleges egzisztencia és az általános törvény szétválasztásában és puszta vonatkoztatásában, másfelől maguk a törvények is szilárd különösségekké hullanak szét számára, amelyeknek viszonyát ugyancsak a különlegesség és a végesség formájában képzelik el.

ββ) Másfelől a *közönséges* tudat egyáltalán nem bocsátkozik bele a belső összefüggésbe, a dolgok lényegébe, az alapokba, okokba, célokba stb., hanem megelégszik azzal, hogy azt, ami van s ami történik, pusztán egyedi dologként, azaz jelentés nélküli esetlegessége szerint fogja fel. Ebben az esetben ugyan semmiféle értelmi szétválasztás nem szünteti meg azt az eleven egységet, amelyben a költői szemlélet összetartja a dolog belső ésszerűségét, megnyilvánulását és létezését; ami azonban hiányzik, az éppen a betekintés a dolgok emez ésszerűségébe és jelentésébe; a dolgok ezzel lényegtelenekké válnak a tudat számára, s nem tarthatnak további igényt az ész érdeklődésére. Egy értelmesen összefüggő világnak és relációinak megértését ekkor felcserélik a közömbösnek abba az egymásmellettiségébe és összevisszaságába való betekintéssel, amelynek lehet ugyan nagyfokú külsőleges elevensége, de a mélyebb szükségletet teljesen kielégületlenül hagyja. Mert az igazi szemlélet és a mély kedély csak ott talál kielégülést, ahol a jelenségekben meglátja és megérzi magának a lényegesnek és az igaznak megfelelő realitását. A külsőlegesen eleven a mélyebb érzék számára halott marad, ha mint tulajdonképpeni lélek nem csillog át rajta semmiféle benső és önmagában jelentős mozzanat.

γγ) Az értelmi elképzelésnek és a közönséges szemléletnek ezt a fogyatékosságát megszünteti harmadszor a *spekulatív* gondolkodás, s ezáltal egyfelől rokonságban van a költői fan-

táziával. Az ésszerű megismerés ugyanis sem az esetleges egyediséggel nem foglalkozik, vagy a megjelenőnek figyelmen kívül hagyja lényegét, sem nem elégszik meg az értelmi elképzelés és reflexió ama szétválasztásaival és puszta vonatkoztatásaival, hanem szabad totalitássá kapcsolja össze azt, ami a véges szemlélet számára egyrészt mint önálló széthull, másrészt egység nélküli relációba tevődik. A gondolkodás azonban csak gondolatokat eredményez; a realitás formája a tiszta fogalom formájává enyészik benne, s bár a valóságos dolgokat lényeges különösségükben és valóságos létezésükben fogja fel és ismeri meg, mégis ezt a különös elemet is felemeli abba az általános eszmei elembe, amelyben egyedül a gondolkodás van önmagánál. Ezáltal a megjelenő világgal szemben egy új birodalom keletkezik, amely a valóságosnak igazsága ugyan, de olyan igazság, amely nem újra magában a *valóságosban* nyilvánul meg mint alakító hatalma és tulajdon lelke. A gondolkodás csupán az igaznak és a realitásnak kibékülése a *gondolkodásban;* a költői teremtés és alkotás ellenben kibékülés magának a *reális jelenségnek* formájában, noha csak szellemileg elképzelt formájában.

γ) Ezáltal a tudat két különböző szféráját kapjuk: a költészetet és a prózát. Régebben, amikor egy meghatározott világnézet a maga vallásos hite és egyéb tudása szerint sem nem fejlődött tovább értelmileg rendezett elképzeléssé és megismeréssé, sem pedig az emberi állapotok valósága nem szabályozódott ilyen tudásnak megfelelően, a költészetnek könnyebb dolga volt. Ekkor a próza nem áll vele szemben a belső és külső létezésnek magában önálló területeként, amelyet előbb le kell küzdenie, hanem feladata inkább csak arra szorítkozik, hogy elmélyítse az egyébkénti tudat jelentéseit és megvilágítsa alakjait. Ha ellenben a próza már bevonta a maga felfogásmódjába a szellem egész tartalmát, s mindenre rányomta e felfogásmód bélyegét, akkor a költészetnek át kell vennie a teljes átolvasztás és átformálás feladatát, s a prózainak ridegsége miatt minden irányban sokféle nehézségbe bonyolódik. Mert nemcsak a közönséges szemléletnek a közömböshöz és az esetlegeshez való ragaszkodásától kell megszabadulnia, s nemcsak a dolgok értelmi összefüggésének vizsgálatát kell az ésszerűségig emelnie, vagy a spekulatív gondolkodást mintegy magában a szellemben újra fantáziává megtestesítenie, hanem éppígy ebben a többszörös tekintetben is a prózai tudat megszokott *kifejezés-*

módját költőivé kell átalakítania, s mindazon szándékosság ellenére, amelyet az ilyen ellentét szükségszerűen előidéz, mégis teljesen meg kell őriznie ama szándéknélküliség és eredeti szabadság látszatát, amelyre a művészetnek szüksége van.

c) Így hát most a legáltalánosabban megadtuk a poétikusnak tartalmát, s a költői formát elválasztottuk a prózaitól. A *harmadik* pont végül, amelyet még meg kell említenünk, a költészet elkülönböződésére vonatkozik; ez nagyobb, mint a többi művészeté, amelyeknek fejlődése kevésbé gazdag. Azt látjuk ugyan, hogy az építészet is a legkülönbözőbb népeknél s az évszázadok egész folyamán jön létre, de már a szobrászat az antik világban éri el csúcspontját a görögöknél és a rómaiaknál, a festészet és a zene pedig az újabb korban, a keresztény népeknél. A költészetnek ellenben csaknem minden népnél és minden korban, amely egyáltalán alkotó a művészet terén, van fény- és virágkora. Mert a költészet átfogja az emberi szellem egészét, az emberiség pedig sokszorosan elkülönböződött.

α) Mivel a költészet tárgya nem az általános a tudományos absztrakcióban, hanem az egyénített ésszerűt ábrázolja, azért mindenképpen szüksége van ama nemzeti jelleg meghatározottságára, amelyből ered, s amelynek tartalma és szemlélésmódja egyszersmind saját tartalma és ábrázolásmódja, s ezért egy sereg elkülönböződésig és sajátszerűségig megy tovább. Keleti, olasz, spanyol, angol, római, görög, német költészet — mindezek szellemben, érzésben, világnézetben, kifejezésben stb. teljességgel különböznek egymástól.

Ugyanilyen változatos különbözőség érvényesül a költészet korszakaira vonatkozóan is. Ami pl. a német költészet most, az nem lehetett a középkorban vagy a harmincéves háború idején. Azok a meghatározások, amelyek most legfőbb érdeklődésünket izgatják, korunk egész jelenlegi fejlődéséhez tartoznak, s ily módon minden kornak megvan a maga tágabb vagy korlátoltabb, magasabbrendű és szabadabb vagy lehangoltabb érzésmódja, egyáltalán különös világnézete, amely éppen a költészet révén jut el a legvilágosabban és a legtökéletesebben a művészi tudathoz, mivel a szó az egész emberi szellemet ki tudja fejezni. —

β) E nemzeti jellegek, korérzületek és világnézetek között azután egyesek költőiebbek, mint a többiek. Így pl. a tudat keleti formája egészben költőibb, mint a nyugati, kivéve Görögországot. A Keleten mindig a szét nem forgácsolódott, a szilárd,

az egységes, a szubsztanciális marad a fődolog, s az ilyen szemlélet természettől fogva a legtartalmasabb, ha nem jut is el az eszmény szabadságáig. Ezzel szemben a Nyugat, különösen az újabb kor, a végtelennek végtelen szétszórtságából és elkülönböződéséből indul ki, ennek következtében az összes dolgok pontszerűsége mellett a véges is önállóságot kap a képzelet előtt, s mégis újra át kell azt hajlítani a relativitásba, míg a keletiek számára semmi sem marad tulajdonképpen önálló, hanem minden mellékesnek tűnik csupán, s amaz Egyben és abszolutumban, amelyre visszavezetik, megtalálja állandó koncentrációját és végső megoldását.

γ) A népi különbségek eme sokféleségén és az évszázados fejlődés menetén azonban keresztülhúzódik közös, s ezért más nemzetek és korérzületek számára is érthető és élvezhető elemként egyfelől az általános emberi, másfelől a művészi. E kettős vonatkozásban kiváltképp a görög költészetet a legkülönbözőbb nemzetek csodálták és újra meg újra utánozták, mivel benne a tisztán emberi a legszebben bontakozott ki mind a tartalom, mind a művészi forma tekintetében. De pl. még a hindu sem egészen idegen számunkra, bármennyire távol áll is tőlünk a világnézetet és az ábrázolásmódot illetően, s a jelenkor egyik legfőbb érdemeként emelhetjük ki, hogy egyre inkább kezdett feltárulni érzéke a művészetnek s egyáltalán az emberi szellemnek egész gazdagsága iránt.

Ha az egyénítés ez ösztönét tekintve, amelynek a költészet, a megadott szempontokból, általában engedelmeskedik, itt *általánosságban* akarnánk szólni a költészetről, akkor ez az általánosság, amelyet mint ilyent állapíthatnánk meg, nagyon elvont és üres maradna. Ezért ha tulajdonképpeni költészetről akarunk beszélni, az elképzelő szellem alakításait mindig nemzeti és időbeli sajátszerűségükben kell megragadnunk, s még a költő szubjektív egyéniségét sem szabad figyelmen kívül hagynunk.

Ezek azok a szempontok, amelyeket a költői felfogásról általában előre akartam bocsátani.

2. A költői és a prózai műalkotás

A költészet azonban nem állhat meg a belső elképzelésnél mint olyannál, hanem költői *műalkotássá* kell tagolódnia és lekerekednie.

Azokat a sokoldalú vizsgálódásokat, amelyeket ez az új tárgy megkövetel, úgy foglalhatjuk össze és rendezhetjük el, hogy

először kiemeljük a legfontosabbat, ami *egyáltalán a költői műalkotásra* vonatkozik; ezt azután

másodszor megkülönböztetjük a *prózai ábrázolás* fő műfajaitól, amennyiben e prózai ábrázolás még művészi jellegű lehet. Csak ebből tűnik ki teljesen számunkra

harmadszor a *szabad* műalkotás fogalma.

a) A *költői műalkotásra* nézve *általánosságban* csak azt a követelményt kell megismételnünk, hogy a költői művet, miként a szabad fantázia bármely más termékét, szerves totalitássá kell kiformálni és lezárni. Ennek a kívánalomnak csak a következő módon lehet eleget tenni.

a) Először is a döntő tartalomnak, legyen az meghatározott célú cselekmény és esemény, vagy meghatározott érzés és szenvedély, mindenekelőtt önmagában egységesnek kell lennie.

aa) Erre az egyre kell azután minden egyébnek vonatkoznia, s vele konkrét, szabad összefüggésben kell állnia. Ez csak azáltal lehetséges, hogy a választott tartalmat nem mint elvont *általánosságot* fogják fel, hanem mint emberi cselekvést és érzést, mint célt és szenvedélyt, amelyek meghatározott *egyének* szelleméhez, kedélyéhez, akarásához tartoznak, s ennek az egyéni természetnek saját talajából fakadnak.

ββ) Az ábrázolandó általánosnak, valamint az egyéneknek, akiknek jellemében, eseményeiben és cselekvéseiben az általános költőileg megjelenik, nem szabad azért széthullaniok, vagy olyképpen vonatkozniok egymásra, hogy az egyének csak elvont általánosságokat szolgálnak, hanem a két oldalnak elevenen egymásba szövődöttnek kell maradnia. Így pl. az *Iliásban* a görögök és a trójaiak harca, valamint a hellének győzelme Achilleus haragjához kapcsolódik, s ezáltal ő az egész mű összefogó középpontja. Vannak persze olyan költői művek is, melyeknek fő tartalma egyrészt általában általánosabb jellegű, másrészt magában is jelentékenyebb általánossággal van kidolgozva, mint pl. Dante nagy epikus költeményében, mely áthalad az egész isteni világon, s a pokolbeli büntetésekhez, a tisztító tűzhöz és a paradicsom áldásaihoz való viszonyukban ábrázolja a legkülönfélébb egyéneket. Azonban itt sem látjuk ezeknek az oldalaknak elvont széthullását s az egyes szubjektumoknak pusztán szolgai szerepét. Mert a keresztény világ-

ban a szubjektumot nem mint az istenség puszta akcidenciáját kell felfogni, hanem mint végtelen önmagábanvaló célt, úgyhogy itt az általános cél, az isteni igazságosság a kárhoztatásban és az üdvözítésben, egyúttal mint magának az egyesnek immanens ügye, örök érdeke és léte jelenhetik meg. Ebben az isteni világban teljességgel az egyén a lényeges: az államban feláldozható ugyan, hogy megmentsék az általánost, az államot, az istenre vonatkoztatva s az isten országában azonban magán- és magáértvaló öncél.

γγ) *Harmadszor* azonban az általánosnak is, amely a tartalmat szolgáltatja az emberi érzés és cselekvés számára, önállónak, magában késznek és befejezettnek kell lennie, s magában lezárt világot kell alkotnia. Ha pl. napjainkban egy tisztről, tábornokról, hivatalnokról, professzorról stb. hallunk, s ha elképzeljük, hogy körülményeik között és környezetükben mit tudnak akarni és megvalósítani az ilyen alakok és jellemek, akkor az érdeklődésnek és a tevékenységnek csak olyan tartalma van előttünk, amely egyrészt magában nem kerek és önálló, hanem végtelenül sokféle külső összefüggésben, viszonyban és függőségben áll, másrészt ismét, elvont egésznek véve, magára öltheti az egyébkénti totális jellem egyéniségétől elszakított általánosság, pl. a kötelesség formáját. — Megfordítva van jelentős tartalom, amely magában lezárt egész, azonban további fejlődés és mozgás nélkül már *egyetlen* mondatban befejezett és kész. Az ilyen tartalomról tulajdonképpen nem lehet megmondani, hogy a költészethez vagy a prózához kell-e számítani. Az ótestamentum nagyszerű igéje pl.: »Mondá az Isten: Legyen világosság! És lőn világosság!« a maga tartalmasságában és tömör megfogalmazásában magában éppúgy legmagasabbrendű költészet, mint próza. Ugyanígy a parancsolatok: »Én, az Úr, vagyok a te Istened, rajtam kívül más istened ne legyen«; vagy »Atyádat és anyádat tiszteljed«. Ide tartoznak Pythagoras aranymondásai, Salamon ítéletei és bölcsessége stb. is. Tartalmas mondatok ezek, amelyek még a prózainak és a költőinek különbségén innen vannak. Költői műalkotásnak azonban az ilyesmi még nagyobb összeállításban is alig nevezhető; mert a lezártságot és kerekdedséget a költészetben egyszersmind *fejlődésnek*, tagolódásnak s ezért olyan egységnek kell tekintenünk, amely lényegileg magából különböződik el valóságosan a különböző oldalaira és részeire. Ez a követelmény, amely a képzőművészetben, legalábbis az alak szem-

pontjából, magától értetődő, a költői műalkotás számára is rendkívül fontos.

β) Ezzel eljutottunk egy *második*, a szerves tagolódáshoz tartozó ponthoz, nevezetesen a műalkotásnak magában való elkülönbözödéséhez egyes részekre, amelyeknek, hogy szerves egységbe léphessenek, mint önmagukban kialakultaknak kell megjelenniök.

αα) Az itt mutatkozó legelső meghatározás alapja az, hogy a művészet egyáltalán szeret időzni a különös mozzanatoknál. Az értelem siet, amennyiben a sokfélét nyomban vagy elméletileg általános szempontokból összefoglalja s reflexiókká és kategóriákká enyészteti, vagy pedig gyakorlatilag meghatározott céloknak veti alá, úgyhogy a különös és az egyes nem jut teljes jogához. Ennélfogva az értelem haszontalannak és unalmasnak tartja időzni annál, ami e helyzetnek megfelelően csak relatív értékű lehet. A költői felfogás és megformálás számára azonban mindegyik résznek, mindegyik mozzanatnak magában érdekesnek, magában elevennek kell lennie; ezért szívesen időzik a részleteknél, szeretettel festi és magában való totalitásként kezeli. Bármilyen nagy tehát az érdek, a tartalom, amelyet a költészet egy műalkotás középpontjává tesz, a költészet mégis éppígy a kicsinyben is organizál, mint ahogyan már az emberi szervezetben minden egyes testrész, minden egyes ujj a legfinomabban egy egésszé kerekedik le, s egyáltalán a valóságban magában való világgá zárul le minden egyes különös egzisztencia. A költészet továbbhaladása ennélfogva lassúbb, mint az értelem ítéletei és következtetései; az értelem számára mind elméleti vizsgálódásaiban, mind gyakorlati céljaiban és szándékaiban főképpen a végeredmény fontos, nem annyira az az út, amelyet megjár. — Ami azonban azt illeti, milyen mértékben követheti itt a költészet azt a hajlamát, hogy a részletek festésénél időzzék, már láttuk, hogy nem az a hivatása, hogy terjengősen leírja a külsőlegest mint olyat érzéki megjelenésének formájában. Ha tehát fő feladatává teszi az ilyen hosszas leírásokat, anélkül, hogy szellemi vonatkozásokat és érdekeket tükröztetne vissza bennük, akkor nehézkessé és unalmassá válik. Kiváltképp attól kell őrizkednie, hogy a pontos részletezésben versenyezni akarjon a reális létezés különleges teljességével. Már a festészetnek is óvatosnak kell lennie és korlátoznia kell magát ebben a tekintetben. A költészetben emellett még figyelembe kell venni azt a kettős szempontot, hogy egy-

felől csak a belső szemléletre hathat, másfelől azt, hogy ami a valóságban egyetlen pillantással áttekinthető és felfogható, azt csak különálló vonásokban egymásután tudja a képzelet elé hozni, s ezért a részletek kidolgozásában nem mehet odáig, hogy emiatt szükségszerűen elhomályosuljon, összekúszálódjék vagy veszendőbe menjen a teljes szemlélet. Különleges nehézségeket a költészetnek főként akkor kell legyőznie, amikor olyan sokrétű cselekvést vagy történést kell szemünk elé tárnia, amely a valóságban egyidejűleg megy végbe, s lényegileg szorosan összefügg ezzel az egyidejűséggel, holott a költészet ezt mindenkor csak mint egymásutániságot képes bemutatni. E pontot, valamint az elidőzés, továbbhaladás stb. módját illetően egyébként rendkívül különböző követelmények adódnak a költészet különös műfajainak különbségéből. Az epikai költészetnek pl. egészen más mértékben kell kitartania a részleteknél és a külsőlegesnél, mint a drámainak, amely gyorsabb iramban tör előre, vagy mint a lírainak, amelynek csak a belsővel van dolga.

ββ) Az ilyen kialakítás által *másodszor* a műalkotás különös részei *önállósulnak*. Ez látszólag teljességgel ellentmond ugyan az egységnek, amelyet első feltételként szabtunk meg, de valójában ez az ellentmondás hamis látszat csupán. Mert az önállóság nem szilárdulhat meg oly módon, hogy mindegyik különös rész teljesen különválik a másiktól, hanem csak annyira kell érvényesülnie, hogy ezáltal a különböző oldalak és részek megmutassák: önmagukért, sajátos elevenségükben ábrázolták őket és szabadon a saját lábukon állnak. Ha ellenben az egyes részekből hiányzik az egyéni elevenség, akkor a műalkotás kopárrá és halottá válik, mert mint a művészet általában, csak a valóságos különbség formájában adhat létezést az általánosnak.

γγ) Ez önállóság ellenére azonban ugyanazoknak az egyes részeknek éppannyira összefüggésben is kell maradniok, amennyiben annak az *egy* alapmeghatározásnak, amely bennük kibontakozik és ábrázolódik, átfogó s a különösnek totalitását összetartó és magába visszavevő egységként kell megnyilvánulnia. Ha a költészet nem áll feladata magaslatán, akkor kiváltképp e követelmény miatt könnyen szenvedhet hajótörést, s a műalkotást a szabad fantázia eleméből visszavetheti a próza területére. Az az összefüggés ugyanis, amelybe a részek kerülnek, nem lehet puszta *célszerűség*. Mert a teleológiai viszony-

ban a cél a magában elképzelt és akart általánosság, amely magának megfelelőkké tudja ugyan tenni a különös oldalakat, amelyek által és amelyekben egzisztenciát kap, de csak eszközökként használja őket, s ennyiben megfosztja minden önálló szabad fennállástól s ezzel minden fajta elevenségtől. Ekkor a részek csupán szándékos vonatkozásba kerülnek azzal az *egyetlen* céllal, amelynek egyedül kell mint érvényesnek szembetűnnie, s amely a többi mozzanatot elvontan és a maga szolgálatába állítja s magának aláveti. E nem-szabad értelmi viszonnyal ellenkezik a művészet szabad szépsége.

γ) Ezért annak az egységnek, amelynek a műalkotás különös részeiben helyre kell állnia, más jellegűnek kell lennie. Az ebben rejlő kettős meghatározást a következőképpen fogalmazhatjuk meg.

αα) *Először* meg kell őrizni mindegyik résznek fentebb megkövetelt sajátos elevenségét. Ha ellenben azt nézzük, mi jogon vezethető be egyáltalán a különös a műalkotásba, erre vonatkozóan abból indultunk ki, hogy a műalkotás egyáltalán *egyetlen* alapeszme ábrázolására vállalkozik. Minden meghatározott és egyedi mozzanatnak is tehát tulajdonképpen belőle kell származnia. Egy költői mű tartalma ugyanis önmagában nem lehet elvont jellegű, hanem konkrét természetűnek kell lennie, s ezért önmaga által el kell vezetnie a különböző oldalak gazdag tartalmú kifejtéséhez. Ha ez a különbözőség, még ha megvalósulásában látszólag egyenes ellentétekké esik is széjjel, tárgyilag amaz egységes tartalmon alapszik, akkor ez csak úgy lehetséges, hogy maga a tartalom, fogalmának és lényegének megfelelően, olyan különösségeknek zárt és összhangzó totalitását foglalja magában, amelyek a sajátjai, s amelyeknek kifejtésében bontakozik csak ki igazán az, ami tulajdonképpeni jelentése szerint ő maga. Ezért csak *ezeknek* a különös részeknek, amelyek eredetileg hozzátartoznak a tartalomhoz, szabad a műalkotásban valóságos, magában érvényes és eleven egzisztencia formájában kibontakozniok, s ebben a tekintetben — bármennyire is *különös* sajátosságuk realizálásában látszólag szembekerülnek egymással — eleve olyan titkos összhangzást mutatnak, amely saját természetükben gyökerezik.

ββ) Mivel *másodszor* a műalkotás *reális* jelenség formájában ábrázolja tartalmát, azért az egység, hogy ne veszélyeztesse a valóságos létezés eleven visszfényét, maga is csak az *a belső* kötelék lehet, amely a részeket látszólag szándéktalanul tartja össze és

szerves totalitássá zárja le. Csakis az organikusnak ez a lélekkel teljes egysége képes létrehozni — a prózai célszerűséggel szemben — a tulajdonképpeni költőit. Ahol ugyanis a különös csupán egy meghatározott cél eszközeként jelenik meg, ott nincs és ne is legyen önmagában sajátos érvénye és élete; ellenkezőleg egész egzisztenciájában azt juttassa kifejezésre, hogy csak egy másért, azaz a meghatározott célért létezik. A célszerűség nyilvánvalóan mutatja uralmát amaz objektivitás felett, amelyben a cél realizálódik. A műalkotás azonban az önálló szabadság látszatát adhatja a különösségeknek, amelyeknek kifejtésében a középpontul választott fő tartalmat bontja szét, s ezt meg is kell tennie, mivel ez a különös nem más, mint épp maga ama tartalom, valóságos, neki megfelelő realitásának formájában. Ez emlékeztethet bennünket a spekulatív gondolkodás feladatára; a spekulatív gondolkodásnak is egyfelől a különöst önállóvá kell fejlesztenie az először meghatározatlan általánosságból, másfelől azonban meg kell mutatnia, hogy a különösnek e totalitásán belül — mivel benne csak az bontakozik ki, ami magánvalósága szerint az általánosban rejlik — épp ezért újra helyreáll az egység, s ez csak most igazán konkrét, saját különbségei és közvetítésük által bebizonyult egység. A spekulatív filozófia e szemlélésmód által szintén olyan műveket hoz létre, amelyeknek — ebben a költői művekhez hasonlóan — maga a tartalom által lezárt azonosságuk és tagolt kibontakozásuk van; összehasonlítva azonban a két tevékenységet, egy másik lényeges különbözőséget is ki kell emelnünk a tiszta gondolatkifejtés és az ábrázoló művészet különbségén kívül. A filozófiai dedukció ugyanis kimutatja ugyan a különösségnek szükségszerűségét és realitását; ám a különösnek dialektikus megszüntetése-megőrzése által kifejezetten bebizonyítja magán minden egyes különösön, hogy csak a konkrét egységben találja meg igazságát és fennállását. A költészet nem megy el ilyen szándékos felmutatásig; az összhangzó egységnek teljesen meg kell ugyan lennie mindegyik művében s mint az egésznek éltetője kell, hogy működjék minden részletben is; ez a jelenvalóság azonban a művészet által kifejezetten ki nem emelt, hanem benső magánvaló marad, mint ahogyan a lélek is közvetlenül minden testrészben eleven, anélkül, hogy megfosztaná őket az önálló létezés látszatától. Úgy vagyunk ezzel, mint a színekkel és a hangokkal. A sárga, kék, zöld, vörös különböző színek, amelyek teljesen ellentétesekké válhatnak, s mégis, mivel totalitásként a szín lényegében rejlenek, harmónia-

ban maradhatnak anélkül, hogy egységük mint egység kifejezetten megmutatkoznék rajtuk. Ugyanígy az alaphang, a terc és a kvint különös hangok maradnak, s mégis a hármashangzat harmóniáját adják; sőt, csak akkor alkotják ezt a harmóniát, ha minden egyes hangnak magában megmarad szabad, sajátos hangzása.

γγ) A műalkotás szerves egysége és tagoltsága tekintetében azonban lényeges különbségeket vezet be mind a *különös művészeti forma,* amelyből a műalkotás ered, mind a *költészet* meghatározott *műfaja,* amelynek specifikus jellegében a műalkotás kialakul. A szimbolikus művészet költészete pl., mivel elvontabb, határozatlanabb jelentések alkotják fő tartalmát, nem érheti el a valódi szerves feldolgozást a tisztaságnak olyan fokán, mint ez a klasszikus művészeti forma műveiben lehetséges. A szimbolikusban, mint az első részben láttuk, általában laza jellegű az általános jelentés és a valóságos megjelenés összefüggése, amellyé a művészet megtestesíti a tartalmat, úgyhogy itt a különösségek majd nagyobb önállóságot tartanak meg, majd ismét, mint a fenségességben, csak azért szűnnek meg, hogy e negációjukban érzékeltessék az *egyetlen,* kizárólagos hatalmat és szubsztanciát, vagy pedig csupán a természeti és szellemi létezés különös, önmagukban mind heterogén, mind rokon vonásainak és oldalainak rejtélyes összekapcsolásáig jutnak el. Megfordítva a romantikus művészeti forma, amelyben a benső mint *magába* visszavonult csak a kedélynek nyilatkozik meg, a különös külső realitásnak szintén tágabb mozgási teret ad az önálló kibontakozás számára, úgyhogy itt is meg kell ugyan lennie valamennyi rész összefüggésének és egységének, de nem alakítható ki olyan világosan és szilárdan, mint a klasszikus művészeti forma alkotásaiban.

Hasonlóképpen az eposz megengedi a külsőlegesnek részletesebb kiszínezését, valamint az epizódszerű eseményeknél és tetteknél való időzést, s ennek következtében az egész mű egysége a részek nagyobb önállósága miatt kevésbé átfogónak látszik. A dráma ezzel szemben szigorúbb összevontságot kíván, habár a romantikus költészet a drámaiban is epizódban gazdag, sokféleséget és részletező különlegességet enged meg magának mind a bensőnek, mind a külsőnek jellemzésében. A líra — különböző fajaihoz mérten — szintén a legkülönfélébb ábrázolásmódot veszi fel: hol elbeszél, hol csak érzelmeket és szemlélődéseket fejez ki, hol nyugodtabb előrehaladás mellett megőrzi

szorosabban összekapcsoló egységét, hol pedig féktelen szenvedéllyel látszólag egység nélkül csaponghat képzetekben és érzésekben. — Ennyit a költői műalkotásról általában.

b) Hogy *másodszor* határozottabban kiemeljük a különbséget az ekként szervessé tett költemény és a *prózai* ábrázolás között, a prózának ama műfajai felé fordulunk, amelyek a maguk határain belül még leginkább képesek művészi jelleget ölteni. Ez az eset forog fenn főként a történetírás és az ékesszólás művészetében.

α) Ami ebben a tekintetben a *történetírást* illeti, ez természetesen elég nagy teret hagy a művészi tevékenység *egyik* mozzanatának.

αα) Az emberi létezés vallási és állami fejlődése, azoknak a legkiválóbb egyéneknek és népeknek eseményei és sorsfordulatai, amelyek ezeken a területeken élénken tevékenykednek, nagy célokat megvalósítanak, vagy pedig vállalkozásukat tönkremenni látják, a történetírásnak ez a tárgya és tartalma magában fontos, nagyszerű és érdekes lehet, s bármennyire is a valóban megtörténtnek visszaadására kell a történetírónak törekednie, az eseményeknek és jellemeknek ezt a sokszínű tartalmát mégis fel kell vennie a képzeletbe, s a szellemből a képzelet számára kell újjáteremtenie és ábrázolnia. Az ilyen reprodukcióban továbbá nem elégedhetik meg a részletek puszta helyességével, hanem a felfogott anyagot egyúttal el kell rendeznie és meg kell formálnia, s az egyes vonásokat, eseményeket, tetteket úgy kell összefoglalnia és csoportosítania, hogy belőlük egyfelől jellegzetes elevenségű világos képet kapjunk a nemzetről, a korról, a külső körülményekről s a cselekvő egyének belső nagyságáról vagy gyengeségéről, másrészt minden részből kitűnjön összefüggése egy nép, egy esemény stb. belső történelmi jelentőségével. Ebben az értelemben beszélünk még most is Hérodotos, Thukydidés, Xenophón, Tacitus és néhány más történetíró művészetéről, s elbeszéléseiket mindenkor mint az elbeszélő művészet klasszikus műveit fogjuk csodálni.

ββ) Mégis: a történetírásnak e legszebb alkotásai sem tartoznak a szabad művészethez, sőt még abból sem keletkeznék költészet, ha kiegészítenők őket a dikciónak, a versmértéknek stb. külsőlegesen költői alkalmazásával. Mert nemcsak az teszi őket prózaivá, ahogyan a történelmet *megírják,* hanem *tartalmuk* természete is. Erre közelebbről vetünk egy pillantást.

A tulajdonképpeni, a tárgy és a dolog szerinti történelmiség

csak ott kezdődik, ahol megszűnik a hőskor, amelyre eredetileg a költészet és a művészet tart igényt, tehát ott, ahol mind a valóságos viszonyokban, mint felfogásukban és ábrázolásukban megvan az élet meghatározottsága és prózája. Így pl. Hérodotos nem a görögöknek Trója elleni hadjáratát írja le, hanem a perzsa háborúkat és sokszorosan fáradságos kutatással és gondos megfigyeléssel igyekezett megismerni azt, amit el akart beszélni. A hinduknak ellenben, sőt a keletieknek általában, talán csak a kínaiak kivételével, nincs elég prózai érzékük ahhoz, hogy igazi történetírást nyújtsanak, mivel a ténylegesnek vagy tisztán vallásos, vagy fantasztikus értelmezése és átalakítása felé kalandoznak el. Egy nép történeti korszakának prózai jellege röviden a következőkben van:

A történelemhez *először* hozzátartozik egy közösség — legyen az akár vallási közösség, akár az állam világi közössége — törvényekkel, intézményekkel stb., amelyek magukban meg vannak állapítva s mint általános törvények máris érvényesülnek, vagy érvényesíteni kell őket.

Az ilyen közösségből *másodszor* bizonyos cselekedetek származnak a közösség fennmaradása és megváltoztatása végett; e cselekedetek általános jellegűek lehetnek és a legfőbb dolgot alkotják, amelyről szó van, elhatározásukhoz és végrehajtásukhoz pedig szükségképp megfelelő egyének kellenek. Ezek nagyok és kiválók, ha egyéniségük alkalmasnak bizonyul arra a közös célra, amely a meglevő állapotok belső fogalmában rejlik; kicsinyek, ha a megvalósításhoz nincs elég erejük; rosszak, ha ahelyett, hogy a kor ügyéért szállnának síkra, csak saját, tőle elválasztott és ezért esetleges egyéniségüket érvényesítik. Bármelyik eset következik be a felsorolt vagy egyéb eshetőségek közül, mégsem az van előttünk, amit már az első részben megkívántunk a valódi költői tartalomtól és világállapottól. Az a szubsztanciális cél ugyanis, amelynek a nagy egyének odaadják magukat, többé vagy kevésbé megadott, előírt, kierőszakolt cél, s ennyiben sem jön létre az az egyéni egység, amelyben az általános és az egész egyéniség teljességgel azonos egymással, magáértvaló öncél, lezárt egész. Mert ha önmaguktól tűzték is ki céljukat az egyének, a történelem tárgya mégsem szellemük és lelkük szabadsága vagy megkötöttsége, maga ez az egyéni eleven alakítás, hanem a megvalósított cél, hatása a készen talált, az egyéntől magában független valóságra. — Másfelől a történelmi állapotokban megmutatkozik az esetlegesség játéka, a törés egy-

részt a magában szubsztanciális, másrészt az egyes történések és események relativitása, valamint a jellemeknek sajátos szenvedélyeikben, szándékaikban, sorsukban megnyilvánuló különös szubjektivitás között; e szenvedélyek, szándékok és sorsok ebben a prózában sokkal több különös és eltérő mozzanatot mutatnak, mint a költészet csodái, amelyeknek mindenkor még az általános érvényűhöz kell igazodniok.

Ami végül *harmadszor* a történelmi cselekedetek *végrehajtását* illeti, ide is prózai módon befurakodik, a tulajdonképpeni poétikustól eltérően, egyrészt a meghasonlás a szubjektív sajátosság és a törvényeknek, alaptételeknek, maximáknak stb. az általános ügyhöz szükséges tudata között, másrészt maguknak a kitűzött céloknak realizációjához sok olyan intézkedés és felkészülés szükséges, amelyeknek külső eszközei széleskörűek, nagyfokú függésben és sokszoros vonatkozásban vannak, s a szándékolt vállalkozás szempontjából értelemmel, okossággal és prózai áttekintéssel való célszerű elkészítést és alkalmazást tesznek szükségessé. Nem közvetlenül fognak hozzá a munkához, hanem legnagyobbrészt hosszas előkészületek után, úgyhogy az egyes végrehajtások, amelyek az *egységes* cél érdekében történnek, vagy tartalmilag gyakran egészen esetlegesek és belső egység nélkül maradnak, vagy a gyakorlati hasznosság formájában a célokhoz igazodó értelemből, nem pedig önálló, közvetlenül szabad elevenségből származnak.

γγ) A történetírónak mármost nincsen joga ahhoz, hogy tartalmának a *prózai* jellemvonásait kitörölje, vagy másokká, *költőiekké* alakítsa át; azt kell elbeszélnie, *ami* megtörtént és *ahogyan* megtörtént, átértelmezés és költői alakítás nélkül. Ennélfogva, bármennyire is azon lehet, hogy az általa leírt korszak, nép, meghatározott esemény belső értelmét és szellemét tegye elbeszélésének belső középpontjává és a részleteket összetartó kötelékévé, mégsem szabad a készen talált körülményeket, jellemeket és eseményeket ebből a célból önmagának alávetnie, ha mellőzi is az önmagában teljesen esetlegest és jelentéktelent; hanem engednie kell, hogy külsőleges esetlegességükben, függőségükben és értelmetlen önkényességükben érvényesüljenek. Az életrajzban lehetségesnek látszik ugyan az egyéni elevenség és az önálló egység, mivel itt az egyén, valamint az, ami belőle kiindul s erre az egy alakra visszahat, az elbeszélés középpontja marad; ám a történelmi jellem mégiscsak egyike a két különböző végletnek. Mert noha az egyén szubjektív egység, másfelől mégis

szerepelnek különféle történések, események stb., amelyek egyrészt magukban belső összefüggés nélkül valók, másrészt szabad közreműködése nélkül érintik és ebbe a külsőlegességbe vonják bele az egyént. Így pl. Nagy Sándor természetesen az egyetlen egyén, aki kora élén áll, és saját egyéniségéből, mely összhangban van a külső viszonyokkal, határozza el a perzsa birodalom elleni hadjáratot; Ázsia azonban, amelyet legyőz, egyes népeinek sokszoros önkényében csupán esetleges egész, s ami történik, az a közvetlen külső jelenség módján megy végbe. — Ha végül a történetíró a maga szubjektív megismerése alapján száll is le a történés abszolút mélységeibe és az isteni lényegbe, amely előtt eltűnnek az esetlegességek és feltárul a magasabbrendű szükségszerűség, mégsem élhet az események reális alakja tekintetében a költészet előjogával; mert a költészet számára ez a szubsztanciális kell, hogy a fődolog legyen, s egyedül a költészetet illeti meg az a szabadság, hogy gátlástalanul bánjék a meglévő anyaggal avégből, hogy külsőleg is megfeleljen a belső igazságnak.

β) *Másodszor* az *ékesszólás* művészete látszólag már közelebb áll a szabad művészethez.

αα) Mert bár a szónok ugyancsak a tényleges valóságból, meghatározott reális körülményekből és szándékokból meríti műalkotása alkalmát és tartalmát, mégis *először is* az, amit kifejez, szabad ítélete, saját felfogása, szubjektív immanens célja marad, amelybe egész lényét beleteheti nagy elevenséggel. Ugyanígy *másodszor* teljesen szabad ennek a tartalomnak kifejtésében, általában a tárgyalás módjában, úgyhogy az a látszat keletkezik, mintha a szónoklat a szellemnek teljesen önálló alkotása volna. Végül *harmadszor* a szónok nemcsak tudományos és egyéb értelmi gondolkodásunkhoz fordul, hanem valamilyen meggyőződésre akar rábírni bennünket, s e cél elérése végett szabad az egész emberre, az érzésre, a szemléletre stb. hatnia. Tartalma ugyanis nemcsak ama dolog puszta fogalmának elvont oldala, amely iránt érdeklődést akar bennünk kelteni, nemcsak ama célé, amelynek megvalósítására fel akar szólítani, hanem legnagyobbrészt egy meghatározott realitás és valóság is, úgyhogy a szónok előadásának egyrészt magában kell ugyan foglalnia a szubsztanciálist, de éppúgy ezt az általánost a megjelenés formájában is kell megragadnia és konkrét tudatunk elé hoznia. Ezért nemcsak az értelmet kell kielégítenie a következtetések és konklúziók szigorúságával, hanem ugyanígy kedélyünkhöz is

fordulhat, felkeltheti a szenvedélyt és magával ragadhat, kitöltheti a szemléletet, s így a szellem minden formájában megrendítheti és meggyőzheti a hallgatót.

ββ) Ám kellő megvilágításban nézve, ez a látszólagos szabadság éppen a szónoklás művészetében áll leginkább a gyakorlati *célszerűség* törvénye alatt.

Ami ugyanis *először* a beszédnek megadja tulajdonképpeni megindító erejét, az nem abban a különös véletlenben rejlik, amelyért elmondják, hanem az általánosban, a törvényekben, szabályokban, alapelvekben, amelyekre az egyes eset visszavezethető, s amelyek már magukban az általánosságnak ebben a formájában vannak meg, részben mint állami törvények, részben mint erkölcsi, jogi, vallásos maximák, érzelmek, dogmák stb. Ezért az a meghatározott körülmény és cél, amely itt a kiinduló pont, és ez az általános eleve el van választva egymástól, és ezt az elkülönültséget megtartják mint maradandó viszonyt. A szónoknak természetesen az a *szándéka*, hogy egyesítse a két oldalt; ami azonban a költőinek területén, amennyiben egyáltalán költői, már eredetileg megvalósultnak mutatkozik, az a szónoklás művészetében csupán a szónok szubjektív céljaként létezik, amelynek elérése a szónoklaton kívül fekszik. Ennyiben itt nem marad más hátra, mint *szubszumálva* eljárni, úgyhogy tehát a meghatározott reális jelenség — itt a konkrét eset vagy cél — nem az általánossal való közvetlen egységben szabadon, önmagából fejlődik ki, hanem csupán az alapelveknek alárendelten, ama törvényszerűségre, erkölcsökre, szokásokra való vonatkozás révén érvényesül, amelyek a maguk részéről ugyancsak magukban léteznek. Az alaptípus nem a dolog szabad élete a dolog konkrét megjelenésében, hanem a fogalom és a realitás prózai szétválása, a kettőnek puszta relációja és egységük követelése. — Ilyen módon kell pl. az egyházi szónoknak gyakran eljárnia, mert neki az általános vallási tanokra és a belőlük adódó erkölcsi, politikai és egyéb alapelvekre és magatartási szabályokra kell visszavezetnie a legkülönfélébb eseteket, mivel ezeket a tanokat a vallásos tudatban lényegileg magukban is minden egyes dolog szubsztanciájaként kell érezni, hinni és megismerni. A prédikátor természetesen fordulhat a szívünkhöz, az isteni törvényeket a kedély forrásából fejlesztheti ki, s ehhez a forráshoz vezetheti el őket a hallgatónál is; de nem teljességgel egyéni alakban kell őket bemutatni és kiemelni, hanem éppen átfogó

általánosságukat kell tudatossá tenni, mint törvényeket, előírásokat, hitszabályokat stb. — Még inkább ez az eset áll fenn a bírósági szónoklatban. Benne ezenkívül fellép az a kettősség, hogy egyrészt főként egy meghatározott eset a lényeges, másrészt viszont ennek szubszumálása általános szempontok és törvények alá. Ami az *első* pontot illeti, a prózai elem már benne van abban, hogy szükségképp ki kell deríteni a valóban megtörtént dolgot, össze kell gyűjteni és ügyesen kombinálni kell minden egyes körülményt és esetlegességet; ebből pedig, a szabadon alkotó költészettel szemben, máris kitűnik, milyen szegényes a valóságos eset ismerete s milyen nehéz ezt megszerezni és másokkal közölni. A továbbiakban azután elemezni kell a konkrét tényt, mégpedig nemcsak egyes oldalai szerint kell elemeire bontani, hanem ezeknek az oldalaknak mindegyikét csakúgy, mint az egész esetet vissza kell vezetnie magukban már eleve fennálló törvényekre. — De e munka során is marad még mozgástere a szív megindításának és az érzés felkeltésének. Mert a tárgyalt eset jogosságát vagy jogtalanságát úgy kell bemutatni, hogy már nem a puszta belátás és az általános meggyőződés dolga; ellenkezőleg az előadás módja révén az egész a hallgatók mindegyikének annyira saját és szubjektív ügyévé válhatik, hogy szinte már senki sem lehet tartózkodó, hanem mindenki saját érdekét, saját ügyét látja benne.

Másodszor az ékesszólásban egyáltalán nem a művészi ábrázolás és tökély a szónok végső és legfőbb érdeke, hanem a művészeten túl még olyannyira más célja is van, hogy a beszéd egész formáját és kidolgozását inkább csak a leghatékonyabb eszközül használja egy a művészeten kívül fekvő érdek érvényesítésére. Erről az oldalról nézve a hallgatók megindítása sem öncél, hanem megindításuk és meggyőzésük szintén csupán eszköz ama szándék elérésére, amelynek megvalósítását a szónok kitűzte magának, úgyhogy a hallgató számára sem öncél az előadás, hanem csupán eszköznek bizonyul, hogy őt ilyen vagy olyan meggyőződésre bírja, vagy bizonyos elhatározásokra, tevékenységekre stb. késztesse.

Ezáltal az ékesszólás művészete ebben a tekintetben is elveszti szabad alakját, és szándékossággá, kelléssé válik, amely *harmadszor* az *eredmény* tekintetében sem magában a beszédben és művészi kidolgozásban találja elintézését. A költői műalkotásnak nincsen más célja, mint a szép létrehozása és élvezése; a cél és a véghezvitel itt közvetlenül az ezáltal önállóan

magában kész műben van, s a művészi tevékenység nem eszköze egy rajta kívül eső eredménynek, hanem olyan cél, amely megvalósulásában közvetlenül önmagával egyesül. Az ékesszólásban azonban a művészet csupán a segítségül hívott mellékes dolog szerepét kapja; a tulajdonképpeni cél ellenben nem tartozik a művészetre mint olyanra, hanem gyakorlati jellegű: tanítás, épülés, döntés peres és állami ügyekben stb., s ezzel szándék olyan dologra vonatkozóan, amelynek még csak meg kell történnie, olyan döntésre vonatkozóan, amelyet még csak el kell érni, amelyet azonban az ékesszólás ama hatása még nem tesz valami bevégzetté és megvalósítottá, hanem ez még sokszorosan más tevékenységekre vár. Mert a beszéd gyakran disszonanciával zárulhat, s a hallgatónak kell mint bírónak azt megoldania, s azután e megoldás szerint cselekednie; ahogyan pl. az egyházi szónoklat gyakran a meg nem békélt kedéllyel kezdi, s a hallgatót végül önmagának és benseje mineműségének bírájává teszi. Itt a vallásos megjavítás a szónok célja; hogy azonban ékesszóló intelmeinek minden épületessége és kitűnősége mellett bekövetkezik-e a javulás s így eléri-e szónoki célját — olyan mozzanat, amely már nem magához a beszédhez tartozik és más körülményektől függ.

γγ) Mindezekben az irányokban az ékesszólásnak nem a műalkotás szabad költői megszervezésében, hanem a puszta célszerűségben kell keresnie fogalmát. A szónoknak ugyanis figyelmét arra kell összpontosítania, hogy mind az egészet, mind az egyes részeket alávesse annak a szubjektív szándéknak, amelyből műve származik; de ezzel megszűnik az előadás önálló szabadsága és helyébe lép egy meghatározott, már nem művészi cél szolgálata. Kiváltképpen pedig, mivel a szónok eleven gyakorlati hatásra törekszik, teljes mértékben figyelembe kell vennie a helyet, ahol beszél, a hallgatóság műveltségi fokát, felfogóképességét, jellegét, nehogy elvétse az éppen ehhez az órához, ezekhez a személyekhez és ehhez a helyhez illő hangot s ezzel kárára legyen a kívánt gyakorlati eredménynek. A külső viszonyokhoz és feltételekhez való e kötöttsége miatt sem az egész, sem az egyes részek már nem fakadhatnak művészileg szabad kedélyből, hanem mindenben pusztán célszerű összefüggés mutatkozik meg, amely az ok és okozat, alap és következmény s más értelmi kategóriák uralma alatt marad.

c) A tulajdonképpeni költőinek s a történetírás és ékesszólás alkotásainak eme különbségéből *harmadszor* még a követ-

kező szempontokat állapíthatjuk meg a költői műalkotás mint olyan számára.

α) A történetírás prózai mozzanata főként abban volt, hogy bár tartalma bensőleg szubsztanciális és jelentős hatású lehetett, e tartalom valóságos alakjának mégis gyakran relatív körülményektől kísérten, esetlegességektől körülvéve s önkényességektől beszennyezetten kellett megjelennie, anélkül, hogy a történetírónak joga lett volna a realitás eme formájának átalakítására, amely teljességgel hozzátartozik a közvetlen valósághoz.

αα) Ennek az átalakításnak a munkája a költészet egyik fő hivatása, ha anyagát tekintve a történetírás területére lép. A költészetnek ebben az esetben meg kell találnia egy esemény, egy cselekvés, egy nemzeti jelleg, egy kiemelkedő történelmi egyéniség legbensőbb lényegét és értelmét, le kell hántania a történést körüljátszó esetlegességeket és közömbös mellékességeket, a csak relatív körülményeket és jellemvonásokat, s ezek helyébe olyanokat kell tennie, amelyek által világosan kicsilloghat a dolog belső szubsztanciája; úgyhogy ez annyira a maga megfelelő létezését találja meg ebben az átalakított külalakban, hogy csak most fejlődik ki és nyilvánul meg a magán- és a magáértvaló észszerű a neki, magán- és magáértvalósága szerint megfelelő valóságban. Csakis ezáltal képes a költészet arra, hogy egyúttal a meghatározott mű számára olyan önmagában szilárdabb középponttá határolja el a maga tartalmát, amely azután éppígy kerek totalitássá bontakozhatik ki, mivel e középpont egyrészt szigorúbban összetartja a különös részeket, másrészt minden részletnek is megadhatja megillető jogát az önálló kifejeződéshez, anélkül, hogy veszélyeztetné az egésznek egységét.

ββ) Még tovább mehet a költészet ebben a tekintetben, ha nem a történelmileg valóban megtörténtnek tartalmát és jelentését teszi fő tartalmává, hanem valamely azzal közelebbi vagy távolabbi rokonságban lévő alapgondolatot, egy emberi kolliziót általában, a történeti tényeket és jellemeket pedig, a helyet stb. már csak egyénítő keretnek használja. Itt azonban fellép az a kettős nehézség, hogy vagy a történetileg ismert adatok, ha szintén felveszik őket az ábrázolásba, nem felelhetnek meg teljesen amaz alapgondolatnak, vagy megfordítva, ha a költő egyrészt megtartja, másrészt a maga céljára lényeges pontokban átalakítja ezt az ismert anyagot, ezáltal ellentmondás keletkezik a képzeletünkben különben már meglévő szilárd elem és a költé-

szet által létrehozott új elem között. Ennek a meghasonlásnak és ellentmondásnak feloldása s a helyes, zavartalan összhang létrehozása nehéz, de szükségszerű dolog, mert a valóságnak is vitathatatlan joga van lényeges jelenségeiben.

γγ) Ugyanazt a követelményt még szélesebb körben lehet támasztani a költészettel szemben. Mindazok a külső helyek, jellemek, szenvedélyek, helyzetek, összeütközések, események, cselekedetek, sorsok, amelyeket a költészet ábrázol, egyébként is előfordulnak már az élet valóságában, sokkal inkább, mint ezt általában hiszik. Itt is tehát a költészet mintegy történelmi talajra lép, s eltéréseinek és változtatásainak ezen a területen is a dolog ésszerűségéből és abból a szükségletből kell adódniok, hogy e benső számára megtalálják a legadekvátabb eleven megjelenést, nem pedig a valóság alapos ismeretének és átélésének hiányából vagy szeszélyből, önkényességből és egy hóbortos eredetiségnek barokk sajátosságokra való vágyából.

β) *Másodszor* a szónoklás művészete a prózához tartozik ama gyakorlati végcél miatt, amely szándékában rejlik s amelynek gyakorlati megvalósításához köteles teljes mértékben eleget tenni a célszerűség követelményeinek.

αα) Ebben a tekintetben a költészetnek, nehogy szintén prózaivá váljék, őrizkednie kell minden olyan céltól, amely kívül esik a művészeten és a tiszta műélvezeten. Mert ha a költészetet lényegében ilyen szándékok vezetik, amelyek ebben az esetben kiütköznek az egész felfogásból és ábrázolásmódból, akkor a költői mű arról a szabad magaslatról, amelynek régiójában csupán önmagáért létezőnek mutatkozik, lesüllyed a viszonylagosnak területére, s vagy törés keletkezik aközött, amit a művészet megkíván, és aközött, amit a másfajta intenciók megkövetelnek, vagy pedig a művészetet, fogalmával ellentétben, csupán eszköznek használják fel s ezzel idegen cél szolgálatára fokozzák le. Ilyen jellegű pl. sok egyházi ének épületessége; ezekben bizonyos képzetek csak a vallásos hatás végett kapnak helyet s olyan szemléletességet nyernek, amely ellenkezik a költői szépséggel. Egyáltalán a költészetnek mint költészetnek nem kell vallásos és csak *vallásos* értelemben épületesnek lennie, s ezzel olyan területre vezetni át bennünket, amely rokonságban van ugyan a költészettel és a művészettel, de éppúgy különbözik is tőlük. Ugyanez áll a tanításra, az erkölcsi javításra, a politikai izgatásra, vagy a pusztán felületes szórakozásra és mulatságra. Mert mindezek olyan célok, amelyek elérését a költészet persze a legjobban elő-

segítheti valamennyi művészet között, de ha csak a saját szférájában akar mozogni, akkor nem vállalkozhatik ilyen segítség nyújtására, mivel a költői erőben csakis a poétikusnak szabad meghatározó és megvalósított célként uralkodnia, nem pedig annak, ami a költészeten kívül fekszik, s ama másfajta célok valójában még jobban elérhetők más eszközök segítségével.

ββ) Mindamellett azonban a költészet megfordítva ne foglaljon el teljesen elszigetelt helyet a konkrét valóságban, hanem mivel maga is élő, bele kell nyúlnia az élet kellős közepébe. Már az első részben láttuk, milyen sokféle összefüggésben áll a művészet az egyébkénti léttel, amelynek tartalmát és megjelenési módját maga is saját tartalmává és formájává teszi. A költészetben mármost az úgynevezett *alkalmi költeményekben* mutatkozik meg a legtartalmasabban az eleven kapcsolat a valóságos létezéssel és ennek egyes eseteivel, magán- és közügyeivel. A szó tágabb értelmében a legtöbb költői művet lehetne ezzel a névvel jelölni, a tulajdonképpeni szűkebb jelentésben azonban azt olyan alkotásokra kell korlátozni, amelyek keletkezésüket magában a jelenben valamilyen eseménynek köszönhetik, s kifejezetten is ez esemény kiemelésének, kiszínezésének, emlékünnepének vannak szentelve. Az ilyen eleven összefonódás azonban a költészetet látszólag ismét függőségbe hozza; innen is van, hogy ennek az egész körnek gyakran csak alárendelt értéket tulajdonítottak, jóllehet részben, különösen a lírában, a leghíresebb művek tartoznak ide.

γγ) Felmerül tehát a kérdés: hogyan képes a költészet még ebben a konfliktusban is megőrizni önállóságát? Egészen egyszerűen úgy, hogy a külső készen talált alkalmat nem tekinti és tünteti fel a lényeges célnak, *magát* ellenben csupán eszköznek, hanem megfordítva: ama valóság anyagát magába vonja, s a fantázia jogán és szabadságával formálja meg és dolgozza ki. Ekkor ugyanis nem a költészet az alkalomszerű és mellékes, hanem ama tárgy, az a külső alkalom, amelynek ösztönzésére a költő átengedi magát mélyebb behatolásának és tisztább alakító munkájának, s ezáltal csak *önmagából* teremti meg azt, ami nélküle a közvetlen valóságos esetben nem ilyen szabadon vált volna tudatossá.

γ) Így hát minden igazi költői alkotás magában végtelen organizmus; dús tartalmú, s ezt a tartalmat megfelelő megjelenésben fejti ki; egységes, de nem olyan formában és célszerűségben, amely a különöst elvontan aláveti magának, hanem a

részletekben ugyanazt az eleven önállóságot mutatja, amelyben az egész látható szándék nélkül magában tökéletes kerekdedséggé zárul; megtelik a valóság anyagával, de nem függ sem e tartalomtól és létezésétől, sem bármilyen életterülettől, hanem szabadon teremt önmagából, hogy a dolgok fogalmát valódi megjelenésévé alakítsa ki s a külsőleg egzisztálót kibékítő összhangba hozza legbensőbb lényegével.

3. A költői szubjektivitás

A művészi tehetségről és zseniről, az ihletről és az eredetiségről stb. már az első részben részletesebben beszéltem; ezért itt a költészetre vonatkozóan már csak néhány dologra utalok, amely a képzőművészetek és a zene körében végbemenő szubjektív tevékenységgel szemben fontos.

a) Az építész, a szobrász, a festő, a muzsikus egészen konkrét érzéki anyagra van utalva, amelybe teljesen bele kell dolgoznia tartalmát. Ennek az anyagnak korlátozottsága meghatározza az egész koncepció és művészi feldolgozás formáját. Ezért minél specifikusabb az a meghatározottság, amelyre a művésznek koncentrálnia kell magát, annál speciálisabb lesz az éppen ehhez és nem egy másik ábrázolásmódhoz szükséges tehetség és a technikai kidolgozásnak ezzel párhuzamosan fejlődő ügyessége. Mivel a költészetnek nem kell alkotásait egy különös anyagban teljesen megtestesítenie, azért a költői tehetség kevésbé van alávetve ilyen meghatározott feltételeknek s ezáltal általánosabb és függetlenebb. Csupán a gazdag fantáziájú alakítás adományára általában van szüksége, csak az korlátozza őt, hogy a költészet, mivel szavakban nyilatkozik meg, egyfelől nem törekedhetik arra, hogy elérje azt az érzéki teljességet, amelyben a képzőművésznek külső alakként kell felfognia tartalmát, másfelől nem állhat meg ama szótlan bensőségnél, amelynek lelki hangjai a zene területét alkotják. Ebben a tekintetben a többi művészhez képest *könnyebbnek* és *nehezebbnek* tekinthetjük a költő feladatát. Könnyebbnek, mert a költőt, noha a nyelv kezelése fejlett ügyességet kíván, mégis fel van mentve a technikai nehézségeknek viszonylag sokrétűbb legyőzése alól; nehezebbnek, mert minél kevésbé képes a költészet külső megtestesítésre, annál inkább a művészetnek tulajdonképpeni belső lényegében a fantáziának és a valóban művészi felfogásnak mint olyannak mélységében kell keresnie kárpótlást emez érzéki fogyatékosságért.

b) Ez *másodszor* arra képesíti a költőt, hogy behatoljon a szellemi tartalom minden mélységébe, és a tudat világosságába állítsa mindazt, ami benne rejtőzik. Mert bármennyire kell is kicsillognia és valóban ki is csillog a benső a maga testi formájából a többi művészetben, mégis a szó a legértelmesebb és a szellemnek legmegfelelőbb közlési eszköz, amely meg tud ragadni és ki tud fejezni mindent, ami csak átmegy a tudat magasságain és mélységein s bensőleg jelenlevővé válik. Ezáltal azonban a költő olyan nehézségekbe bonyolódik és olyan feladatok elé kerül, amelyeket a többi művészetnek kisebb mértékben kell leküzdenie és megoldania. Mivel ugyanis a költészet otthona csupán a belső elképzelés területe, s nem gondolhat arra, hogy alkotásainak ettől a belsőségtől független külső egzisztenciát adjon, ezáltal olyan elemben marad, amelyben a vallásos, a tudományos és egyéb prózai tudat is működik, s ezért óvakodnia kell attól, hogy ezeket a területeket és felfogásmódjukat súrolja, vagy velük összekeveredjék. Ugyanez az együttlét megvan ugyan valamennyi művészetre vonatkozóan, mivel minden művészi alkotó tevékenység az *egy* szellemből származik, amely magában foglalja az öntudatos élet valamennyi szféráját; ám a többi művészetben a koncepció egész módja, mivel a belső alkotás folyamatában már állandó kapcsolatban marad alakításainak egy meghatározott érzéki anyagban való megvalósításával, eleve különbözik mind a vallásos elképzelés, mind a tudományos gondolkodás és a prózai értelem formáitól. A költészet ellenben a külső közlés tekintetében is ugyanazt az eszközt használja, mint ez a többi terület, nevezetesen a nyelvet, s ennélfogva nem áll, mint a képzőművészetek és a zene, az elképzelésnek és a kifejezésnek más talaján.

c) Végül *harmadszor:* mivel a költészet képes a legmélyebben kimeríteni a szellemi tartalom egész gazdagságát, azért a költőtől meg szabad követelni az általa ábrázolt tárgynak legmélyebb és legtartalmasabb belső átélését is. A képzőművésznek azon kell lennie, hogy az architektonikus, plasztikus és festői formáknak főleg *külalakjában* mintegy átélje a szellemi kifejezést, a muzsikusnak azon, hogy a koncentrált érzésnek és szenvedélynek és dallamokban való kiáradásuknak *belső* lelkét élje át, bár mind a kettőt ugyancsak el kell hogy töltse tartalmának legbensőbb értelme és szubsztanciája. Annak a köre, amit a költőnek át kell élnie, messzebbre terjed,

mivel nemcsak a kedély és az öntudatos képzelet belső világát kell kialakítania, hanem e benső számára meg kell találnia azt a megfelelő külső megjelenést is, amelyen kimerítőbb teljességgel tetszik át amaz eszmei totalitás, mint a többi művészi alakulatban. A költőnek kívülről-belülről ismernie kell az emberi létezést, s bensejébe be kell fogadnia és ott át kell éreznie, át kell hatnia, el kell mélyítenie, át kell szellemítenie a világnak és jelenségeinek egész szélességét. — Hogy a költő saját szubjektivitásából, még ha egészen szűk és különös körre korlátozódik is, olyan szabad egészet alkothasson, amely nem látszik kívülről determináltnak, ki kell szakítania magát az ilyen anyagban való *gyakorlati* és egyéb elfogódottságból, és szabad, a belső és külső létezést átfogó pillantással ez anyag felett kell állnia. A *lelki alkat* szempontjából kiváltképp a keleti mohamedán költőket dicsérhetjük ebben a vonatkozásban. Ők természettől fogva belépnek ebbe a szabadságba, amely még a szenvedélyben is független marad a szenvedélytől, s az érdekek minden változatosságában mint tulajdonképpeni lényeghez mégis mindenkor az *egyetlen* szubsztanciához ragaszkodik, amelyhez képest a többi dolog kicsinynek és mulandónak látszik, s szenvedély és vágy elveszti jelentőségét. Ez elméleti világnézet, a szellemnek olyan viszonya e világ dolgaihoz, amely közelebb áll az öregkorhoz, mint az ifjúsághoz. Mert az öregkorban megvannak ugyan még az életérdekek, de nem az ifjúkor szenvedélyesen sürgető erejével, hanem inkább árnyékok formájában, úgyhogy könnyebben alakulnak ki amaz elméleti vonatkozásoknak megfelelően, amelyeket a művészet megkíván. Ezért azzal a megszokott véleménnyel szemben, amely szerint az ifjúkor a maga melegségével és tüzével a legszebb életkor a költői alkotás számára, erről az oldalról nézve éppen az ellenkezőjét állapíthatjuk meg, s az aggkort mondhatjuk a legérettebb kornak, hacsak meg tudja még őrizni a szemlélet és az érzés energiáját. Csak a vak *aggastyán* Homérosnak tulajdonítják azokat a csodálatos költeményeket, amelyek neve alatt fennmaradtak, s Goethéről is elmondhatjuk, hogy csak öregkorában alkotta a legmagasabbrendűt, miután sikerült megszabadulnia minden korlátozó különlegességtől.

II.

A KÖLTŐI KIFEJEZÉS

Az első kör, amelynek végtelen kiterjedése mellett meg kellett elégednünk néhány általános meghatározással, általában a költőire vonatkozott, a tartalomra, valamint felfogására és költői műalkotássá való szervezésére. Ezzel szemben a *második* oldal a költői *kifejezés*, a képzet a szónak mint a képzet jelének ugyancsak belső objektivitásában, s a szó zenéje.

Azt, hogy a költői kifejezés általánosságban milyen viszonyban van a többi művészet ábrázolásmódjával, absztrahálhatjuk abból, amit fentebb már kifejtettünk a poétikusról általában. A szó és a szavak hangzása sem nem szellemi képzetek szimbóluma, sem nem a bensőnek adekvát térbeli külsőlegessége, mint a szobrászat és festészet testformái, sem pedig nem az egész lélek zenei hangzása, hanem puszta *jel*. Mint a *költői* elképzelés közlését azonban ezt az oldalt is meg kell vizsgálni: miben különbözik a költői kifejezésmód a prózai kifejezésmódtól, és hogyan alakult ki vele szemben.

Ebben a tekintetben három főpontot különböztetünk meg határozottabban:

Először ugyanis úgy látszik ugyan, hogy a költői kifejezés teljesen csak a szavakban van s ezért tisztán a nyelvi mozzanatra vonatkozik; mivel azonban a szavak maguk csupán *képzetek* jelei, azért a költői nyelv tulajdonképpeni eredete nem az egyes szavak megválasztásában s mondatokká és kialakított körmondatokká való összeállításuk jellegében van, nem is a jó hangzásban, a ritmusban, a rímben stb., hanem a *képzet* jellegében. A megalkotott kifejezés kiindulópontját ennélfogva a megalkotott *képzetben* kell keresnünk s első kérdésünknek arra kell irányulnia, milyen formát kell az elképzelésnek felvennie, hogy költői kifejezéshez jusson.

Másodszor azonban az önmagában költői képzet csak *szavakban* válik objektívvá, s ezért éppígy meg kell vizsgálnunk a *nyelvi* kifejezést is tisztán nyelvi oldaláról, hogy miben különböznek a költői szavak a prózai szavaktól, a költői fordulatok a közönséges élet és a prózai gondolkodás fordulataitól, bár egyelőre elvonatkoztathatunk a szavak hallhatóságától.

Harmadszor végül a költészet valóságos *beszéd*, a hangzó szó, amelynek mind időtartama, mind reális hangzása tekintetében megformáltnak kell lennie, s amely időmértéket, ritmust, jóhangzást, rímet stb. tesz szükségessé.

1. A költői képzelet

Ami a képzőművészetekben a kővel és színnel kifejezett, érzékileg látható *alak*, a zenében az átlelkesült összhang és dallam, tehát az a külső mód, ahogyan valamely tartalom művészien *megjelenik*, az — erre újból és újból vissza kell térnünk — a költői kifejezés számára csak maga a képzet lehet. A költői képzelet ereje ezért abban van, hogy a költészet belsőleg formál magának valamely tartalmat, anélkül, hogy valóságos külső alakokban és dallamfutamokban tárgyiasulna, s ezzel a többi művészet külső objektivitását belső objektivitássá teszi, amelyet a szellem úgy nyilvánít ki maga a képzelet számára, ahogyan az a szellemben van és benne meg kell maradnia.

Már a költőivel kapcsolatban különbséget kellett tennünk az eredeti poétikus és a költészetnek a prózából való későbbi rekonstrukciója között; itt is újra ugyanezzel a különbséggel találkozunk.

a) Az elképzelés *eredeti* költészete még nem válik szét ama közönséges tudat végleteire, amely egyfelől mindent a közvetlen és ezzel esetleges egyediség formájában hoz maga elé, anélkül, hogy felfogná rajta a belsőleg lényegest és ennek megjelenését, másfelől a konkrét létezést részint különbségeire bontja szét s az elvont általánosság formájába emeli, részint ezeknek az elvontságoknak értelmi vonatkozásaihoz és szintéziseihez halad tovább; hanem a képzelet csak azáltal költői, hogy még szét nem vált kapcsolatban tartja ezeket a végleteket, s ezáltal megállhat a biztos középen a közönséges szemlélet és a gondolkodás között.

Általánosságban a költői képzeletet *képszerűnek* nevezhetjük, amennyiben az elvont lényeg helyett ennek konkrét valóságát, az esetleges egzisztencia helyett olyan jelenséget tár szemünk elé, amelyben magán a külsőn és egyéniségén keresztül, tőle elválaszthatatlanul közvetlenül megismerjük a szubsztanciálist, s így a dolog fogalma és létezése a képzelet bensejében egy és ugyanazon totalitásként van előttünk. Ebben a tekintetben nagy különbség van aközött, amit a képszerű képzelet tár elénk, és ami egyébként más kifejezésmódok által válik világossá számunkra. Úgy vagyunk ezzel, mint az olvasással. Amikor látjuk a betűket, amelyek nyelvi hangok jelei, látásukra nyomban megértjük az olvasottat, anélkül, hogy hallanunk kellene a hangokat; csak a gyakorlatlan olvasók kénytelenek előbb kimondani az egyes hangokat, hogy megérthessék a szavakat. Ami azonban itt gyakorlatlanság, az a költészetben szép és kiváló lesz, mivel a költészet nem elégszik meg az elvont megértéssel, s a tárgyakat nemcsak úgy idézi fel bennünk, ahogyan azok a gondolkodás és egyáltalán a képszerűtlen általánosság formájában emlékezetünkben vannak, hanem a fogalmat létezésében, a nemet meghatározott egyéniségben hozza elénk. A közönséges értelmi tudat szerint a szó hallásakor és olvasásakor közvetlenül megértem a jelentést, anélkül, hogy ez a jelentés, azaz képe a képzeletem előtt volna. Ha pl. azt mondjuk: »a nap« vagy »reggel«, akkor világos előttünk, hogy mit kell rajta érteni, maga a reggel és a nap azonban nem válik szemléletessé számunkra. Ha viszont a költőnél ezt olvassuk: »midőn a derengő Éós felemelkedett rózsás ujjaival«, akkor itt tárgyilag ugyanaz van ugyan kifejezve; ám a költői kifejezés *többet* ad nekünk, mivel a megértést megtoldja még a megértett objektum szemléletével, vagy inkább eltávolítja a pusztán elvont megértést, s a reális meghatározottsággal helyettesíti. Ugyanígy amikor azt mondják: »Nagy Sándor legyőzte a perzsa birodalmat«, akkor ez tartalmilag persze konkrét képzet; csakhogy ennek sokrétű meghatározottsága, a »győzelem« szóval kifejezve, képszerűtlenül egyszerű absztrakcióba vonódik össze, amely mitsem hoz szemléletünk elé azoknak a nagy tetteknek külső lefolyásából és realitásából, amelyeket Nagy Sándor véghezvitt. S így vagyunk mindennel, ami hasonló módon nyer kifejezést; megértjük, de fakó, szürke, s az egyéni létezés szempontjából határozatlan és elvont marad. A költői képzelet ezért magába

fogadja a reális jelenség egész gazdagságát, s azt a dolog belsejével és lényegével közvetlenül eredeti egésszé tudja egybedolgozni.

A legelső, ami ebből következik, a költői képzeletnek az az érdeke, hogy *elidőzzön* a külsőnél, mint a dolognak a maga valóságában való kifejezésénél, hogy a külsőt önmagáért tartsa a szemlélődésre érdemesnek és fontosnak. Ezért a költészet kifejezésmódja általában *körülíró*. »Körülírás« azonban nem a megfelelő szó. Mert megszoktuk, hogy összehasonlítva azokkal az elvont meghatározásokkal, amelyekben a tartalmat egyébként ismeri értelmünk, sok mindent veszünk körülírásnak, amit a költő nem annak gondolt, úgyhogy a prózai álláspontról nézve a költői képzelet kerülőútnak és haszontalan fölöslegnek tekinthető. A költőnek azonban azon kell lennie, hogy képzeletével szívesen időzzön annak a reális jelenségnek szélesebb kidolgozásánál, amelyet leír. Ebben az értelemben Homéros pl. epitetont ad valamennyi hősének, s azt mondja: »a gyorslábú Achilleus«, »a fényes achájok«, »a sisakrázó Hektór«, »Agamemnón, a népek fejedelme« stb. A név egy egyént jelöl ugyan, mint puszta név azonban még semmiféle közelebbi tartalmat nem tár a képzelet elé, úgyhogy a határozott szemléltetéshez még további megjelölésekre van szükség. Más tárgyaknál is, amelyek magukban már a szemlélethez tartoznak, mint a tenger, hajók, kard stb., hasonló epiteton, amely a meghatározott objektumnak valamely lényeges minőségét fogja fel és mutatja meg, határozottabb képet ad, s ezzel arra kényszerít bennünket, hogy a dolgot konkrét megjelenésében állítsuk magunk elé.

Az ilyen *tulajdonképpeni* képszerű szemléltetéstől azután *másodszor* különbözik a *nem-tulajdonképpeni* képszerű szemléltetés, s ez már további különbséget idéz elő. Mert a tulajdonképpeni kép a dolgot csak a hozzátartozó realitásban ábrázolja; ezzel szemben a nem-tulajdonképpeni kifejezés nem közvetlenül magánál a tárgynál időzik, hanem áttér egy másik tárgy leírására, amely az első tárgy jelentését akarja számunkra világossá és szemléletessé tenni. Metaforák, szóképek, hasonlatok stb. tartoznak a költői elképzelés e módjához. Itt a szóban forgó tartalomhoz hozzájárul még egy tőle különböző burok, amely egyrészt csupán díszül szolgál, másrészt a közelebbi magyarázathoz sem használható fel teljesen, mivel csak bizonyos oldalról tartozik az első tartalomhoz; mint mikor

Homéros pl. Aiast, aki nem akar elmenekülni, makacs szamárhoz hasonlítja. Kiváltképp a keleti költészetben van meg a szóképeknek és hasonlatoknak ez a pompája és bősége, mivel szimbolikus álláspontja egyrészt szükségessé teszi rokon jelenség keresését, s a jelentések általánosságánál fogva konkrét hasonló jelenségek nagy tömegét nyújtja, másrészt a szemlélés fennköltségénél fogva arra vezet, hogy a legragyogóbbnak és a legnagyszerűbbnek egész tarka sokféleségét csakis amaz egy díszéül használják, aki mint az egyetlen dicsőítendő áll a tudat előtt. A képzeletnek ezek az alakulatai ugyanakkor nem olyasminek számítanak, amiről tudjuk, hogy csupán szubjektív tevékenység és összehasonlítás, nem pedig magában reális és tényleges valami, hanem minden létezésnek a fantázia által megragadott és megformált eszme létezésévé való átalakítását ellenkezőleg úgy kell tekinteni, hogy egyébként semmi nem létezik magáértvalósága szerint és semminek nem lehet joga önálló realitásra. A világba vetett hit, ahogyan *mi* prózai szemmel értelmileg tekintjük, a fantáziába vetett hitté válik, s e fantázia számára csak *az* a világ létezik, amelyet a költői tudat teremtett magának. Megfordítva a romantikus fantázia az, amely szívesen metaforákban fejezi ki magát, mert benne az önmagába visszahúzódott szubjektivitás számára a külső csak járulék, nem pedig maga az adekvát valóság. Ennek az ezáltal mintegy tulajdonképpeni külsőnek mély érzéssel, a szemlélet különleges teljességével vagy a kombináció humorával való kialakítása olyan ösztönző erő, amely a romantikus költészetet mindig új meg új kitalálásokra képesíti és serkenti. Neki azután nem az fontos, hogy csupán a dolgot képzelje el határozottan és szemléletesen; ellenkezőleg ezeknek a távolabb eső jelenségeknek metaforikus használata öncéllá válik; az érzelem középponttá teszi magát, beragyogja gazdag környezetét, ezt magához vonja, szellemesen és elmésen saját díszéül használja fel, megeleveníti, s önmagát élvezi ebben az ide-oda fordulásban, ebben a beledolgozásban s a maga ábrázolásánál való időzésében.

b) A költői elképzelésmóddal *másodszor* szembenáll a *prózai*. Ennél nem a képszerű a fontos, hanem a jelentés mint olyan, amelyet tartalmául vesz; ezáltal az elképzelés puszta eszközzé válik a tartalom tudatosítására. A prózai elképzelésmód nem érzi szükségesnek sem azt, hogy szemünk elé állítsa objektumainak közelebbi realitását, sem azt, hogy — mint a

nem-tulajdonképpeni kifejezés esetében — felkeltsen bennünk egy másik képzetet, amely túlhaladja azt, amit ki kell fejezni. A prózában is szükség lehet ugyan a tárgyak külsejének határozott és éles jellemzésére, ez azonban akkor nem a képszerűségért történik, hanem valamely gyakorlati célból. Ennélfogva általánosságban a prózai képzelet számára egyfelől a *helyességet*, másfelől a pontos *meghatározottságot* és a világos *érthetőséget* állíthatjuk fel törvényül, míg a metaforikus és a képszerű általában viszonylagosan mindig homályos és helytelen. Mert a tulajdonképpeni kifejezésben, mint a költészet képszerűségében látjuk, az egyszerű dolog áthelyeződik közvetlen érthetőségéből a reális jelenségbe, amelyből azt meg kell ismerni, a nem-tulajdonképpeni kifejezésben viszont a jelentéstől távoleső, csak vele rokon jelenség szolgál a szemléltetésre, úgyhogy a költők prózai kommentátorainak sok teendőjük van, mielőtt sikerül nekik értelmi analízisükkel szétválasztani a képet és a jelentést, az eleven alakból kivonni az elvont tartalmat, s ezáltal a prózai tudat számára feltárni a költői elképzelésmódok értelmét. Ezzel szemben a költészetben nemcsak a helyesség s közvetlenül az egyszerű tartalommal egybeeső megfelelőség a lényeges törvény. Ellenkezőleg, míg a prózának meg kell maradnia képzeteivel tartalmának ugyanazon a területén és az elvont helyességben, addig a költészetnek át kell vezetnie egy másik elembe, magának a tartalomnak *megjelenésébe* vagy más rokon jelenségekbe. Mert éppen ez az a realitás, amelynek magában fel kell lépnie, s egyfelől ábrázolnia kell ugyan a tartalmat, másfelől azonban meg is kell szabadítania a puszta tartalomtól azáltal, hogy a figyelem éppen a megjelenő létezésre terelődik, s az eleven alak válik az elméleti érdeklődés lényeges céljává.

c) Ha mármost ezek a poétikai követelmények olyan korban jelentkeznek, amelyben már megszokott normává vált a prózai képzelet puszta helyessége, akkor a költészetnek nehezebb a helyzete képszerűsége tekintetében is. Ilyenkor ugyanis általános jellege a tudatnak általában az érzés és a szemlélet elválása az értelmi gondolkodástól, amely az érzés és szemlélés belső és külső tárgyát vagy a tudás és akarás puszta indítékává, vagy a szemlélődések és cselekvések szolgáló anyagává teszi. Itt a költészetnek szándékosabb energiára van szüksége, hogy az elképzelés megszokott absztrakciójából beledolgozza magát a konkrét elevenségbe. Ha azonban eléri ezt a célt, ak-

kor nemcsak megszabadul az általánosra irányuló gondolkodás és az egyest felfogó szemlélet és érzéklés ama szétválásától, hanem megszabadítja egyszersmind ez utóbbi formákat, valamint anyagukat és tartalmukat is pusztán szolgai függésüktől, s győzelmesen vezeti őket a magában általánossal való megbékélés felé. Minthogy azonban a költői és a prózai elképzelésmód és világnézet ugyanabban a tudatban egybe van kapcsolva, azért itt lehetséges, hogy a kettő gátolja és zavarja egymást, sőt harcol egymással, s ezt a harcot, mint mai költészetünk bizonyítja, csak a legnagyobb zsenialitás képes elsimítani. Ezenkívül másfajta nehézségek is lépnek fel, amelyekből csak a képszerűvel kapcsolatban emelek ki határozottabban néhány dolgot. Ha ugyanis a prózai értelem már az eredetileg költői képzelet helyébe lépett, akkor a poétikusnak újjáélesztése mind a tulajdonképpeni kifejezést, mind a metaforikust illetően könnyen bizonyos keresett jelleget kap, amely még ott is, ahol nem látszik valódi szándékosságnak, alig tud visszatalálni ama közvetlenül találó igazsághoz. Mert sok dolog, amely régebben még új volt, az ismételt használat és az ezáltal létrejött megszokottság következtében lassanként maga is közönségessé válik és átmegy a prózába. Ha mármost a költészet új leleménnyel akar kitűnni, akkor jellemző jelzőivel, körülírásaival stb. gyakran akarata ellenére, ha nem is szertelenségbe és túlzsúfoltságba, mégis mesterkéltségbe, cifraságba, keresett érdekességbe és kényeskedésbe téved, amely nem egyszerű és egészséges szemléletből és érzésből ered, hanem a tárgyakat mesterkélt, hatásvadászó színben látja, s ezáltal megfosztja őket természetes színüktől és megvilágításuktól. Még inkább így áll a dolog akkor, ha a tulajdonképpeni elképzelésmódot felcserélik a metaforikussal általában, amely azután kénytelen túltenni a prózán, s hogy szokatlan legyen, nagyon is hamar raffináltan olyan hatásokra kezd vadászni, amelyek még nincsenek elkoptatva.

2. *A nyelvi kifejezés*

Mivel azonban a költői fantázia abban különbözik minden más művész képzeletétől, hogy alkotásait szavakba kell öltöztetnie és a *nyelv* által kell közölnie, azért kötelessége kezdettől fogva úgy rendezni el minden képzetét, hogy teljesen kifejezhetők is legyenek a nyelv rendelkezésére álló eszközök-

kel. Egyáltalán a poétikus csak akkor költői a szó szűkebb értelmében, ha valóban megtestesül és kikerekedik szavakká.

A költészet nyelvi oldala végtelenül messzemenő és bonyolult fejtegetésekre adhatna anyagot; ezeket azonban mellőzöm, hogy még teret nyerjünk az előttünk lévő fontosabb tárgyak számára, s ezért csak a leglényegesebb szempontokat szándékozom egészen röviden érinteni.

a) A művészetnek minden vonatkozásban más talajra kell állítania bennünket, mint amilyen az, amelyet közönséges életünkben, valamint vallásos elképzelésünkben és cselekvésünkben és a tudomány spekulációiban elfoglalunk. A nyelvi kifejezés tekintetében csak akkor tudja ezt megtenni, ha más nyelvet is használ, mint amilyet különben ama szférákban megszoktunk. Ezért egyfelől nemcsak azt kell elkerülnie kifejezésmódjában, ami lehúzhatna bennünket a próza puszta hétköznapiságába és trivialitásába, hanem másfelől nem szabad felvennie a vallásos épületességnek vagy a tudományos spekulációnak a hangját és beszédmódját sem. Mindenekelőtt tartózkodnia kell az értelem éles megkülönböztetéseitől és relációitól, a gondolkodás kategóriáitól, ha levetettek minden szemléletességet, az ítéletek és következtetések stb. filozófiai formáitól, mivel ezek a formák a fantázia területéről nyomban átvisznek bennünket egy másik területre. Mindezekben a tekintetekben azonban nehéz meghúzni s egyáltalán határozott pontossággal általánosságban nem is lehet megjelölni azt a határvonalat, amelynél megszűnik a költészet és elkezdődik a próza.

b) Ha tehát nyomban rátérünk azokra a különös *eszközökre*, amelyeket a költői nyelv felhasználhat feladata teljesítéséhez, a következőket lehet kiemelni.

α) Először is vannak egyes, a költészetre kiváltképpen jellemző *szavak* és megjelölések, mind az eszményítés, mind a komikus lealacsonyítás és túlzás tekintetében. Ugyanez megvan különböző szavak összetétele, bizonyos flexiós formák s több efféle szempontjából. Itt a költészet egyrészt ragaszkodhatik az ódon s ezért a közönséges életben szokatlan kifejezésekhez, másfelől főként haladó nyelvalkotónak bizonyulhat, s ebben, ha csak nem vét a nyelv szelleme ellen, merész leleményességről tanúskodhatik.

β) Egy további pont a *szórendre* vonatkozik. Ide tartoznak az úgynevezett szóalakzatok, amennyiben ugyanis ezek a

nyelvi formára mint olyanra vonatkoznak. Használatuk azonban könnyen a szó rossz értelmében vett retorikus és deklamációs előadáshoz vezet, s tönkreteszi az egyéni elevenséget, ha ezek a formák általános, szabályok szerinti kifejezésmóddal cserélik fel az érzés és a szenvedély sajátos áradását, s ezzel ellentétét alkotják annak a bensőséges, szűkszavú, töredékes megnyilatkozásnak, amelynek lelki mélysége nem tud sokat beszélni, s ezáltal kiváltképp a romantikus költészetben hatásosan alkalmazzák magukban tömör lelkiállapotok jellemzésére. Általában azonban a szórend a költészet egyik leggazdagabb külső eszköze marad.

γ) Végül *harmadszor* meg kell említenünk a *körmondatos szerkezetet.* Ez felveszi magába a többi mozzanatot, s egyszerű vagy bonyolultabb menete, nyugtalan szaggatottsága és szétdaraboltsága, vagy nyugodt folyása, tovaáramlása és viharzása által igen nagy mértékben hozzájárulhat a mindenkori helyzet, érzésmód és szenvedély kifejezéséhez. Mert mindezekből a szempontokból a belsőnek bele kell csillognia a külső nyelvi ábrázolásba, s meg kell határoznia jellegét.

c) Az imént említett eszközök *alkalmazásában harmadszor* megkülönböztethetjük ugyanazokat a stádiumokat, amelyekről már a költői képzelettel kapcsolatban szóltunk.

α) A költői dikció ugyanis egy nép körében olyan korban keletkezhetik, amikor a nyelv még nem alakult ki, hanem csak maga a költészet hozza meg tulajdonképpeni kifejlődését. Mert a költő beszéde, mint a belsőnek kifejezése általában, már valami új dolog, amely magában csodálatot kelt, mivel a nyelv útján feltárul az eddig feltáratlan. Ez az új teremtés olyan adomány és erő csodájának látszik, amely még nem vált megszokottá, hanem az ember bámulatára első ízben bontakoztatja ki szabadon azt, ami a szív mélyébe van zárva. — Ebben az esetben a megnyilatkozás hatalma, a nyelv megalkotása a fődolog, nem pedig sokoldalú művelése és kiművelése, s a dikció a maga részéről egészen egyszerű marad. Mert ezekben a régi időkben még nem lehet meg sem a képzeletműködés könnyedsége, sem a kifejezés változatossága, hanem amit ki kell fejezni, az a megjelölés mesterkéletlen közvetlenségével nyilatkozik meg; a megjelölés még nem jutott el finom árnyalatokhoz, átmenetekhez, közvetítésekhez és a későbbi művészi ügyesség többi jelenségéhez, mert itt valóban a költő az első, aki a nemzetnek mintegy megoldja a nyelvét, a képzeletet a

nyelvhez s általa képzetekhez segíti. A beszéd ekkor, hogy úgy mondjuk, még nem a közönséges élet, s a költészet még friss hatással felhasználhatja mindazt, ami később mint a közönséges élet nyelve egyre inkább kiválik a művészetből. Ebben a tekintetben pl. Homéros kifejezésmódját a mi korunk egészen közönségesnek érezheti; minden képzethez megvan a tulajdonképpeni szó, átvitt értelmű kifejezés kevés van, s bár az ábrázolás igen részletes, maga a nyelv mégis rendkívül egyszerű marad. Hasonlóképpen Dante ugyancsak eleven költői nyelvet tudott teremteni népének, s ebben a tekintetben is megmutatta leleményes zsenijének merész energiáját.

β) Ha azonban *másodszor* a reflexió felléptével bővül a képzetek köre, ha az összekapcsolás módjai változatosabbakká válnak, ha nő a készség a képzetek menetében való ilyen továbbhaladásra, s most a nyelvi kifejezés is teljes könnyedségre tesz szert, akkor a költészet a dikció szempontjából teljességgel megváltozott helyzetbe kerül. Ekkor ugyanis a nép már rendelkezik a közönséges élet kialakult prózai nyelvével, s most a költői kifejezésnek, hogy érdeklődést keltsen, el kell térnie ama közönséges nyelvtől, s újból emelkedetté és ötletessé kell válnia. A mindennapi létezésben a pillanat esetlegessége a beszéd alapja; ha azonban művészeti alkotásnak kell létrejönnie, akkor a pillanatnyi érzés helyébe a megfontoltságnak kell lépnie, s még az ihlet entuziazmusának sem szabad magát elengednie, hanem a szellem alkotásának a művészi nyugalomból kell kifejlődnie s tisztán áttekintő eszmélés hangulatában kell kialakulnia. A költészet legrégibb korszakaiban ezt az összpontosulást és nyugalmat már maga a költés és a beszéd jelzi, később viszont az alkotó tevékenységnek a költői és a prózai kifejezés különbségében kell megmutatkoznia. Ebben a tekintetben a prózában is már fejlett korok költeményei lényegesen különböznek az eredendően költői korszakok és népek költeményeitől.

Ámde ebben a költői alkotó tevékenység odáig mehet, hogy a kifejezésnek ez a kialakítása fődologgá válik számára s figyelme nem annyira a belső igazságra, mint inkább a nyelvi oldal művelésére, simaságára, választékosságára irányul. Ez azután az a pont, ahol a retorikus és deklamációs jelleg, amelyet fentebb már említettem, a költészet belső elevenségét megsemmisítő módon fejlődik ki, mivel az alakító megfontoltság *szándékosságként* nyilvánul meg, öntudatosan szabályozott művé-

szet pedig lerontja az igazi hatást, amelynek szándéknélkülinek és önkéntelennek kell lennie és látszania. Egész nemzetek szinte csakis ilyen retorikus költői alkotásokat tudtak létrehozni. Így pl. a latin nyelv még Cicerónál is eléggé naivan és elfogulatlanul hangzik; a római költőknél azonban, pl. Vergiliusnál, Horatiusnál, mindjárt ki lehet érezni, hogy a művészet csak mesterkélt, szándékosan alkotott valami; megismerünk egy prózai tartalmat, amely pusztán külsőleges díszt öltött magára, és egy költőt, aki eredeti zsenialitás hiányában a nyelvi ügyesség és a retorikus hatások területén igyekszik kárpótlást találni azért, amit a lelemény és a kidolgozás tulajdonképpeni ereje és hatása tekintetében nélkülöz. A franciáknak is irodalmuk úgynevezett klasszikus korszakában hasonló a költészetük, s ehhez aztán kiváltképp tanköltemények és szatírák illenek különösen. Itt a helye főképpen a sok retorikus figurának, az előadás azonban ezek ellenére egészében mégis prózai marad, a nyelv pedig legfeljebb képekben válik rendkívül gazdaggá és díszesebbé; valahogy úgy, mint Herder és Schiller dikciója. Ez utóbbi írók azonban főként a prózai előadás céljából alkalmazták az ilyen kifejezésmódot, s ezt súlyos gondolatok és szerencsés kifejezések által megengedetté és elviselhetővé tudták tenni. A spanyolok sem mentesek egészen a dikció szándékos művészetével való hivalkodástól. Egyáltalán a déli népek, pl. a spanyolok és az olaszok, s már előttük a mohamedán arabok és perzsák rendkívül bőbeszédűek és terjengősek képek és hasonlatok használatában. A régieknél, különösen Homérosnál a kifejezés mindig simán és nyugodtan halad tovább, ezeknél a népeknél ellenben bizonyos túláradó szemlélet gazdagsága igyekszik a kedély egyébkénti nyugalma mellett kibontakozni, s ebben az elméleti munkában egy szigorúan szétválasztó, hol szőrszálhasogatóan osztályozó, hol elmésen, szellemesen és játékosan összekapcsoló értelemnek veti magát alá.

γ) Az igazán költői kifejezés mind ama pusztán deklamáló retorikától, mind a dikció eme pompájától és elmés játékától, noha szépen megnyilvánulhat benne az alkotás szabad öröme, azért tartózkodik, mert veszélyezteti a belső természetes igazságot és elfeledteti a tartalom jogát a beszéd és a kifejezés alakításában. Mert a dikció nem önállósulhat magában és nem válhatik a költészetnek ama részévé, amely tulajdonképpen és kizárólag lényeges. Egyáltalán nyelvi tekintetben sem szabad a megfontoltan alkotottnak sohasem elveszítenie az elfogulatlan-

ság benyomását, hanem még mindig azt a látszatot kell keltenie, hogy mintegy magától sarjadt ki a dolog belső csírájából.

3. A verselés

Végül a költői kifejezésmód *harmadik* oldalát az teszi szükségessé, hogy a költői képzelet nemcsak szavakba foglalódik, hanem továbbmegy a valóságos *beszédhez*, s így átlép a beszédhangok és szavak hangzásának érzéki elemébe is. Ez átvezet bennünket a verselés területére. Versbe szedett próza még nem költészet ugyan, hanem csak vers, mint ahogy a pusztán költői kifejezés egyébkénti prózai feldolgozás mellett csak költői prózát hoz létre; mégis: a versmérték vagy a rím mint az első és egyetlen érzéki illat feltétlenül kívánatos a költészet számára, sőt szükségesebb még egy képekben gazdag úgynevezett szép dikciónál is.

Ennek az érzéki elemnek művészi kiképzése ugyanis, ahogyan a költészet is megköveteli, nyomban egy másik birodalmat, másik talajt jelez, amelyre csak akkor léphetünk, ha elhagytuk a közönséges élet és tudat gyakorlati és elméleti prózáját, s amely arra készteti a költőt, hogy a megszokott beszéd sorompóin kívül mozogjon, s csupán a művészet törvényeinek és követelményeinek megfelelően formálja meg mondanivalóit. Ezért csak egészen felületes elmélet akarhatta száműzni a verselést azon az alapon, hogy vét a természetesség ellen. Lessing, a francia alexandrinusok hamis pátoszát ellenezve, arra törekedett ugyan, hogy főként a tragédiába bevezesse a prózai beszédmódot mint megfelelőbbet, s első forrongó műveikben, az anyagszerűbb költés természetes vágyától hajtva, Goethe és Schiller követték Lessing emez elvét. Maga Lessing azonban *Nathan*jában végül mégis újra a jambus felé fordult; Schiller a *Don Carlos*szal ugyanúgy elhagyta az addig járt utat, s Goethet is oly kevéssé elégítette ki az *Iphigenia* és a *Tasso* korábbi prózai feldolgozása, hogy magában a művészet országában e műveket mind a kifejezésben, mind prozódiai tekintetben teljesen átolvasztotta abba a tisztább formába, amellyel ezek a művek újból és újból csodálatba ejtenek bennünket.

Természetesen úgy látszik, hogy a versmértéknek vagy a rímszövedékeknek művészisége szilárd kötelék a belső képzetek és az érzéki elem között, szilárdabb, mint a színek a festészetben. Mert a külvilági dolgok és az emberi alak természe-

tüknél fogva színesek, a színtelen pedig erőszakolt absztrakció; a képzetnek ellenben csak nagyon távoli kapcsolata van, vagy egyáltalán nincs belső kapcsolata a beszédhangokkal, amelyeket a közlésnek pusztán önkényes jeleiként használunk, úgyhogy a prozódiai törvények merev követelményei könnyen a fantázia bilincsének látszhatnak, amely már lehetetlenné teszi a költőnek, hogy egészen úgy közölje képzeteit, ahogyan bensejében előtte lebegnek. Ezért bármennyire is vitathatatlan a ritmikus tovaáramlásnak és a rím dallamos csengésének varázsa, mégis túlzás volna azt kívánni, hogy ez érzéki varázs kedvéért áldozzák fel gyakran a legjobb költői érzéseket és képzeteket. De ez az ellenvetés sem helytálló. Egyrészt ugyanis nem igaz már az sem, hogy a verselés csak akadálya a szabad kiáradásnak. A valódi művészi tehetség egyáltalán úgy mozog érzéki anyagában, mint legsajátabb otthonos elemében, amely nem akadályozza őt, nem hat rá nyomasztóan, ellenkezőleg felemeli és hordozza. Így valóban is azt látjuk, hogy minden nagy költő szabadon és magabiztosan mozog a magateremtette időmértékben, ritmusban és rímben, s csak a fordításokban válik az azonos versmértékek, asszonanciák stb. megtartása gyakran kényszerré és mesterkélt gyötréssé. A szabad költészetben ezenkívül az, hogy a költő kénytelen a képzetek kifejezését többféleképp próbálgatni, összevonni, kitágítani, egyszersmind *új* gondolatokat, ötleteket, leleményeket is ad neki, amelyek ilyen ösztönzés nélkül nem jutottak volna eszébe. De ha eltekintünk is ettől a relatív előnytől, az érzéki létezés, a költészetben a szavak csengése, természeténél fogva hozzátartozik a művészethez, s nem maradhat olyan formátlan és határozatlan, mint amilyen a beszéd közvetlen esetlegességében, hanem eleven formáltságban kell megjelennie, s bár a költészetben mint külsőleges eszköz csak mellékesen hangzik, mégis külön célként kell azt kezelni, s ezáltal magában harmonikusan határolt alakká kell válnia. Ez az érzékinek szentelt figyelem, mint minden művészetben, hozzáfűz a tartalom komolyságához még egy másik mozzanatot, amely el is távolítja egyben ezt a komolyságot, megszabadítja tőle a költőt és a hallgatót, s épp ezzel olyan szférába emeli, amely felvidító kedvességével fölötte áll e komolyságnak. A festészetben és a szobrászatban a művész számára az emberi testrészek, a sziklák, fák, felhők, virágok rajzához és színezéséhez a forma van megadva mint érzéki és térbeli elhatárolás; az építészetben is azok a szükségletek és cé-

lok, amelyekért építenek, a falak, tetők stb. többé-kevésbé meghatározott normát szabnak meg. Hasonló szilárd meghatározások vannak a zenében a harmóniának önmagukban szükségszerű alaptörvényeiben. A költészetben azonban az érzéki csengés a szavak összeállításában először kötetlen, s a költőnek az a feladata, hogy érzéki körülhatárolássá rendezze el magának ezt a szabálytalanságot, és ezzel mintegy szilárdabb körvonalat és csengő keretet rajzoljon meg koncepciói s szerkezetük és érzéki szépségük számára.

Ahogyan mármost a zenei deklamációban a ritmusnak és a dallamnak fel kell vennie magába a tartalom jellegét és alkalmazkodnia kell a tartalomhoz, úgy a verselés is zene, amely, bár távoli módon, mégis már visszhangoztatja magában a képzetek menetének és jellegének ama homályos, de egyúttal meghatározott irányát. Ebből a szempontból kell, hogy a versmérték megadja egy egész költemény általános hangját és szellemi leheletét; s nem közömbös, hogy pl. jambusok, trocheusok, stanzák, alkaiosi vagy más versszakok szolgálnak-e külső formául.

Ami a közelebbi felosztást illeti: elsősorban *két* rendszer van, amelynek egymástól való különbségére rá kell világítanunk.

Az *első* a *ritmikus* verselés, amely a szótagok meghatározott hosszúságán és rövidségén, valamint különféleképpen figurált összeállításán és időbeli tovamozgásán alapul.

A *második* mozzanat ellenben a *hangzásnak* mint olyannak kiemelése, mind egyes hangok, mássalhangzók vagy magánhangzók, mind egész szótagok és szavak tekintetében, amelyeknek figurációja egyrészt az azonos vagy hasonló hangzás egyforma ismétlődésének törvénye szerint, másrészt a szimmetrikus váltakozás szabálya szerint rendeződik el. Ide tartozik az alliteráció, az asszonancia és a rím.

Mind a két rendszer szoros kapcsolatban áll a nyelv prozódiájával; ennek alapja vagy eleve inkább a szótagok természetes hosszúsága és rövidsége, vagy pedig az az értelmi hangsúly, amelyet a szótagok jelentése idéz elő.

Végül *harmadszor* a ritmikus menet és a magában megformált hangzás *össze is kapcsolható;* mivel azonban a rímnek koncentráltan kiemelt visszhangja erősen hallatszik, s ezáltal túlnyomóan érvényesül az időtartam és a mozgás pusztán időbeli mozzanata rovására, azért az ilyen kapcsolatban a ritmikus elemnek háttérbe kell szorulnia, s kevésbé szabad lekötnie a figyelmet.

a) A ritmikus verselés

A rímtelen *ritmikus* rendszert illetően a következő pontok a legfontosabbak.

Először a szótagok szilárd időmértéke, a *hosszú* és *rövid* szótagok egyszerű különbsége, valamint különféle összeállításuk meghatározott viszonyokká és versmértékekké.

Másodszor a ritmikus *megelevenítés* a hangsúly, cezúra s a vers- és szóhangsúly ellentétes lüktetése által.

Harmadszor a *jóhangzás* mozzanata, amely e mozgáson belül a szavak hangzása által jöhet létre, anélkül, hogy rímekké húzódnék össze.

a) Ama ritmikus elem tekintetében, amely nem az elszigeteltebben kiemelt hangzást mint olyat, hanem az *időtartamot* és *időbeli* mozgást teszi fődologgá,

aa) az egyszerű kiindulópont a szótagok *természetes* hosszúsága és rövidsége. A szótagok emez egyszerű különbségéhez maguk a beszédhangok, a kiejtendő betűk, a mássalhangzók és a magánhangzók szolgáltatják az elemeket.

Természetüknél fogva *hosszúak* mindenekelőtt az »ai«, »oi«, »ae« stb. kettőshangok, mert ezeknek, bármit mondjanak is az újabb iskolamesterek, önmagukban konkrét kettős hangzásuk van, amely összefoglalódik, mint a színek között a zöld. Ugyanúgy a hosszú magánhangzók. Ezekhez harmadik elvként csatlakozik a pozíció, amely már a szanszkritnak, valamint a görögnek és a latinnak sajátja. Ha ugyanis két magánhangzó között két vagy több mássalhangzó van, akkor ezek nyilvánvalóan nehezebb átmenetet alkotnak a beszédben; a beszéd szervének, hogy túljusson a mássalhangzókon, hosszabb időre van szüksége a tagoláshoz, s időzést hoz létre, amely — a rövid magánhangzó ellenére — ha nem is nyújtottá, mégis ritmikusan hosszúvá teszi a szótagot. Ha pl. azt mondom: *mentem nec secus,* akkor az egyik magánhangzótól a másikhoz való haladás a »mentem« és a »nec« szavakban nem olyan egyszerű és könnyű, mint a »secus« szóban. Az újabb nyelvek nem ragaszkodnak ehhez az utóbbi különbséghez; hanem a szótag hosszúságára és rövidségére vonatkozóan más kritériumokat érvényesítenek. De ezáltal a pozíció ellenére röviden használt szótagokat legalábbis elég gyakran keményeknek találjuk, mivel akadályozzák a kívánatos gyorsabb mozgást.

A kettőshangokon, a hosszú magánhangzókon és a helyzeten alapuló ama hosszúságokkal szemben természettől fogva *rövidek* azok a szótagok, amelyekben rövid magánhangzó van, s közte és a következő magánhangzó között nem áll két vagy több mássalhangzó.

ββ) Mivel a szavak egyrészt mint többszótagúak már önmagukban hosszúságok és rövidségek különféleségét alkotják, másrészt, ha egyszótagúak is, mégis kapcsolatba kerülnek más szavakkal, ezáltal először is létrejön a különféle szótagok és szavak esetleges váltakozása, amelyet semmiféle szilárd mérték nem határoz meg. Ennek az esetlegességnek a szabályozása éppúgy kötelessége a költészetnek, mint ahogyan a zene feladata volt, hogy az egyes hangok rend nélküli időtartamát pontosan meghatározza az időmérték egységével. A költészet ennélfogva hosszúságok és rövidségek különös összetételeit állítja fel a maga számára mint azt a törvényt, amely szerint igazodnia kell a szótagok sorának időtartam tekintetében. Ezáltal először is megkapjuk a különböző *időviszonyokat*. A legegyszerűbb itt az azonos elemek viszonya egymáshoz, mint pl. a daktilus és az anapesztus, amelyekben a rövidségek ismét hosszúságokká vonhatók össze bizonyos törvények szerint (spondeus). Másodszor azután állhat egy hosszú szótag egy rövid mellé, úgyhogy már mélyebb időtartambeli különbség jön létre, bár a legegyszerűbb alakban, mint a jambusban és a trocheusban. Már bonyolultabb lesz az összetétel, ha két hosszú szótag közé befurakodik egy rövid, vagy pedig két hosszú szótagot megelőz egy rövid, mint a kretikusban és a bakchiusban.

γγ) Az ilyen *egyes* időviszonyok azonban ismét csak a szabálytalan véletlennek nyitnának kaput, ha tarka különbözőségükben önkényesen következhetnének egymás után. Mert ezáltal egyfelől valójában megsemmisülne a törvényszerűség egész célja ezekben a viszonyokban, nevezetesen a hosszú és rövid szótagok szabályos sorrendje, másfelől teljességgel hiányoznék a kezdet, a közép és a vég valamilyen meghatározottsága, úgyhogy az ekként ismét fellépő önkény teljesen ellentmondana annak, amit már fentebb a zenei időmérték és ütem vizsgálata során megállapítottunk a hallgató énnek a hangok időtartamához való viszonyáról. Az én belső koncentrációt kíván, visszatérést az időbeli állandó tovaáradásból, s ezt csak meghatározott időegységek által és ezeknek mind kiemelt kezdete, mind törvényszerű egymásutánja és lezárulása által fogja fel. Ez az

oka annak, hogy *harmadszor* a költészet is az egyes időviszonyokat *verssorokká* sorakoztatja egymás mellé, amelyeknek szabálya a verslábak jellegéből és számából, a kezdetből, továbbhaladásból és befejezésből adódik. A jambikus trimeter pl. hat jambusból áll, s ebből kettő-kettő ismét jambikus kettős lábat alkot; a hexameter hat daktilusból áll, amelyek meghatározott helyeken ismét spondeusokká húzódhatnak össze stb. Mivel azonban az ilyen verssoroknak szabad azonos vagy hasonló módon állandóan ismétlődniök, azért sorrend tekintetében ismét egyrészt bizonytalanná válik a szilárd végső lezárás, másrészt egyhangúság keletkezik s ezáltal érezhetővé válik a belsőleg változatos szerkezet hiánya. E visszásság megszüntetésére a költészet, kiváltképp a lírai kifejezés számára, kitalálta a versszakokat és különféle megszervezésüket. Ide tartozik pl. már a görögök elégikus versmértéke; továbbá az alkaiosi és a sapphói strófa, s mindaz, ami művészit Pindaros és a híres drámai költők a kórusok lírai áradozásaiban és egyéb elmélkedéseiben kialakítottak.

Bármennyire hasonló szükségletet elégít ki a zene és a költészet az időmérték tekintetében, mégis meg kell említenünk különbözőségüket is. A legfontosabb eltérést itt az *ütem* idézi elő. Ezért gyakran vitatkoztak azon, feltehető-e vagy nem az azonos időszakaszok sajátos ütemszerű ismétlődése a régiek metrumaiban. Általánosságban azt állíthatjuk, hogy a költészetnek, amely pusztán a közlés eszközévé teszi a szót, e közlés ideje tekintetében nem szabad olyan elvont módon alávetnie magát a tovamozgás abszolút szilárd mértékének, mint ahogyan ez a zenei ütemben történik. A zenében a hang elhangzó, tartásnélküli elem, amelynek feltétlenül szüksége van az ütem szilárdságára; a beszédnek viszont nincs szüksége erre a szilárdságra, mivel egyrészt magában a képzeletben van támasza, másrészt egyáltalán nem helyezkedik bele teljesen a hangzás és elhangzás külsőleges elemébe, hanem éppen a belső képzelet marad a lényeges művészeti eleme. Ezért a költészet csakugyan közvetlenül a képzetekben és érzésekben, amelyeket világosan kifejez szavakban, találja meg a szubsztanciálisabb meghatározást a megszakítás, továbbsietés, elidőzés, késlekedés stb. mértéke számára, mint ahogy a recitatívóban maga a zene is már kezd megszabadulni az ütem mozdulatlan azonosságától. Ha tehát a metrum egészen alávetné magát az ütem törvényhozásának, akkor teljességgel megszűnnék — legalábbis

ebben a szférában — a különbség a zene és a költészet között, s az idő eleme döntőbben érvényesülne, mint amennyire ezt a költészet a maga természete szerint megengedheti. Ez az alapja annak a követelménynek, hogy a költészetben *időmértéknek*, de *nem ütemnek* kell uralkodnia, s hogy a szavak értelmének és jelentésének viszonylagosan átfogóbb erejűnek kell maradnia e mozzanattal szemben. Ha ebben a vonatkozásban közelebbről nézzük a régiek különböző versmértékeit, akkor persze úgy tetszik, hogy leginkább a hexameter alkalmazkodik egy ütemszerűen szigorú tovamozgáshoz, ahogyan ezt kiváltképp az öreg Voss követelte meg, ám a hexameterben az ilyen feltevésnek már az utolsó versláb csonkasága is ellentmond. Ha Voss még az alkaiosi és a sapphoi verssorokat is ilyen elvontan egyforma időszakokban akarja olvastatni, akkor ez csupán szeszélyes ötlet, s annyit jelent, hogy erőszakot tesz a verseken. Egyáltalán az egész követelmény talán abból a szokásból ered, hogy a mi német jambusunkat állandóan egyforma szótaglejtéssel és időmértékkel kezelik. De már a régi jambikus trimeternek főként az adja meg a szépségét, hogy nem hat, időmérték tekintetében egyforma jambikus verslábból áll, hanem fordítva éppen a kettős versláb minden első helyén spondeusokat, vagy feloldásként daktilusokat és anapesztusokat is megenged, s ilyen módon megszünteti ugyanannak az időmértéknek egyforma ismétlődését és ezáltal az ütemszerűséget. Még sokkal változatosabbak egyébként a lírai strófák, úgyhogy *a priori* kellene kimutatni, hogy az ütem önmagában szükségszerű, mert *a posteriori* nem láthatjuk ezt.

β) A ritmikus időmérték tulajdonképpeni *megélénkítését* azonban csak a *hangsúly* és *cezúra* adja; ezek párhuzamai annak, amit a zenében mint ütemritmust ismertünk meg.

αα) Ugyanis a költészetben is mindenekelőtt mindegyik meghatározott időviszonynak megvan a különleges hangsúlya, azaz törvényszerűen kiemelkednek meghatározott helyek, amelyek azután magukhoz vonzzák a többieket, s csak így kerekednek egésszé. Ezáltal mindjárt nagy mozgási tér nyílik a szótagok értékének *sokfélesége* számára. Mert egyfelől a hosszú szótagok általában már kiemelteknek látszanak a rövidekhez képest, úgyhogy ha rajtuk van a nyomaték, kétszeresen fontosaknak mutatkoznak a rövidebbekkel szemben, s még a hangsúlytalan hosszú szótagokkal szemben is kiemelkednek. Másfelől azonban az is megeshetik, hogy rövidebb szótagok kapják

a nyomatékot, úgyhogy a hasonló viszony ismét a megfordított módon mutatkozik.

Mindenekelőtt azonban, mint már korábban említettem, nem kell, hogy az egyes verslábak kezdete és vége elvontan egybeessék az egyes szavak kezdetével és végével; mert *először* is az önmagában zárt szónak a versláb végén való átnyúlása létrehozza a különben szétesö ritmusok kapcsolatát; ha pedig *másodszor* a vershangsúly éppenséggel egy ilyen átnyúló szó végére kerül, ezáltal ezenkívül észrevehető cezúra keletkezik, mivel már a szövég általában kis megállásra késztet, úgyhogy ez a megállás mármost a vele egyesülő hangsúly által szándékosan mint a különben szakadatlanul tovaáramló idő megszakítása válik érezhetővé. Az ilyen cezúrák mindenféle versben nélkülözhetetlenek. Mert noha a meghatározott hangsúly már közelebbről megkülönbözteti és ezáltal némileg változatosakká teszi az egyes verslábakat, a megélénkítésnek ez a módja kiváltképp olyan verssorokban, amelyekben ezek a verslábak nagyobb egyformasággal ismétlődnek, mégis egyrészt egészen elvont és egyhangú maradna, másrészt az egyes verslábak összekapcsolás híján szétesnének. Ennek a sívár egyhangúságnak elejét veszi a cezúra, s a különbség nélküli szabályszerűsége miatt ismét lendülettelen tovaáramlásba összefüggést és magasabbrendű életet visz; ez egyrészt változatossá válik azáltal, hogy a cezúra különböző helyeken léphet fel, másrészt e helyek szabályozott meghatározottságánál fogva nem eshetik vissza törvény nélküli önkénybe.

A vershangsúlyhoz és a cezúrához végül csatlakozik még egy *harmadik* hangsúly is, a szavaknak önmagukban metrikus használatukon kívül már egyébként meglevő hangsúlya, amely ismét nagyobb változatosságot hoz létre az egyes szótagok emelkedésének és ereszkedésének jellegére és fokára nézve. Mert ez a szóhangsúly egyfelől egyesülhet ugyan a vers hangsúlyával és a cezurával és ilyen összekapcsolásban erősítheti mind a kettőt; másfelől azonban ezektől függetlenül is állhat olyan szótagokon, amelyek különben nem hangsúlyosak, s mivel sajátos szótagértékük miatt mégis hangsúlyozást kívánnak meg, mintegy olyan ellenlökést idézhet elő a versritmussal szemben. amely új, sajátos életet ad az egésznek.

Mindezekből az említett szempontokból a ritmus szépségének felfogása nagyon nehezére esik mai fülünknek, mivel az élő nyelvekben azok az elemek, amelyeknek össze kell találkoz-

niok az efféle metrikai jelességekhez, már jórészt nincsenek meg olyan élesen és határozottan, mint a régiekben, hanem más művészeti szükségletek kielégítésére más eszközök pótolják őket.

ββ) Ezenkívül azonban *másodszor* a szótagoknak és szavaknak a metrikai pozíciójukon belül való minden érvényessége felett ott lebeg annak az értéke, amit a *költői képzelet* szempontjából jelentenek. E bennük lakozó értelem által ezért viszonylagosan szintén kiemelkednek, vagy mint jelentéktelenebbek háttérbe szorulnak, s csak ez leheli bele a versbe a végső szellemi elevenséget. De a költészet ebben méltán nem mehet olyan messzire, hogy e tekintetben egyenesen szembehelyezkedjék a metrum ritmikai szabályaival.

γγ) Valamely versmérték egész jellegének megfelel, kiváltképp a ritmikus mozgás szempontjából, a *tartalom meghatározott* jellege is; mindenekelőtt pedig érzelmeink mozgásának különös jellege. Így pl. a hexameter, nyugodtan hullámzó áramlásában, az epikai elbeszélés egyenletesebb folyásához illik; viszont kapcsolatban a pentameterrel és ennek szimmetrikusan szilárd cezúráival már versszakszerűbbé válik, de egyszerű szabályszerűségében az elégia számára mutatkozik megfelelőnek. A jambus ismét gyorsan halad előre, s különösen a drámai párbeszéd szempontjából célszerű; az anapesztus ütemesen bátor, ujjongó tovahaladást jelez, s hasonló jellemvonások könnyen felismerhetők a többi versmértéken is.

γ) Harmadszor azonban a ritmikus verselésnek ez az első területe sem áll meg az időtartam puszta figurációjánál és megélénkítésénél, hanem ismét továbbmegy a szótagok és a szavak valóságos *csengéséhez*. E csengés tekintetében azonban a régi nyelvek, amelyekben a jelzett módon a ritmust tartják fődolognak, lényeges különbséget mutatnak az újabb nyelvekkel szemben, amelyek kiváltképp a rímhez vonzódnak.

αα) A görögben és a latinban pl. a deklináció és a konjugáció flexiós formái által a tőszótag különféleképpen hangzó szótagok sokaságává alakul ki; e szótagoknak magukban is van ugyan jelentésük, de csak mint a tőszótag módosulásának, úgyhogy ez a tőszótag ama sokféleképpen kibontakozott hangok szubsztanciális alap*jelentéseként* érvényesül ugyan, de *hangzása* tekintetében nem a legfőbb vagy egyedüli uralkodóként lép fel. Mert ha pl. azt halljuk: »*amaverunt*«, akkor három szótag járul a tőszótaghoz, s a hangsúly már e szótagok száma és

kiterjedése által, még ha nem volna is természeténél fogva hosszú szótag közöttük, mindjárt materiálisan leválik a tőszótagról, ennek következtében pedig a fő *jelentés* és a kiemelő *hangsúly elválik* egymástól. Ezért itt, amennyiben a hangsúly nem a *fő* szótagra, hanem valamelyik másik szótagra esik, amely csak *mellékes* meghatározást fejez ki, a fül már ebből az okból is figyelhet a különböző szótagok hangzására, s követheti mozgásukat, megtartva a teljes szabadságot arra, hogy a *természetes* prozódiát hallgassa, s most szükségét érzi annak, hogy ritmikusan képezze ezeket a természetes hosszúságokat és rövidségeket.

ββ) Egészen más a helyzet ezzel szemben pl. a mai német nyelvben. Ami a görögben és a latinban az imént jelzett módon prefixumok, szuffixumok és egyéb módosulások által fejeződik ki, az az újabb nyelvekben kiváltképp az igékben elválik a tőszótagtól, úgyhogy az eddig egyazon szóban sokféle mellékjelentéssel kifejlődött flexiós szótagok önálló szavakká bomlanak és különülnek. Ide tartozik pl. a sok segédige állandó használata, az óhajtó mód önálló jelölése néhány igével stb., a névmások különválasztása stb. Ezáltal egyrészt a szó, amely az előbbi esetben olyan változatos hangzású sokszótagúsággá szélesült, amelyben veszendőbe ment a szógyöknek, a fő értelemnek, ama hangsúlya, mint egyszerű egész önmagában marad összpontosulva, anélkül, hogy olyan hangok sorozataként jelennék meg, amelyek mintegy puszta módosulásokként már magával az *értelmükkel* nem foglalkoztatnak annyira bennünket, hogy fülünk ne figyelhetne szabad *hangzásukra* és ennek időbeli mozgására. Másrészt ez összevontság miatt a fő jelentés olyan súlyra tesz szert, hogy teljesen egyedül magára vonja a hangsúly nyomatékát, s minthogy a hangsúlyozás a fő értelemhez van kötve, azért a kettőnek egybeesése már nem engedi érvényesülni a többi szótag természetes hosszúságát és rövidségét, hanem túlharsogja őket. A legtöbb szó töve kétségkívül általában rövid, tömör, egy- vagy kétszótagú. Ha mármost — ahogyan ez pl. a mai német nyelvben történik teljes mértékben — ezek a szótövek csaknem kizárólag maguknak követelik a hangsúlyt, akkor ez teljességgel az értelem, a *jelentés* túlnyomó hangsúlya, nem pedig olyan meghatározás, amelyben az anyag, a hangzás szabad volna, s oly viszonyba kerülhetne a szótagok hosszúságával, rövidségével és hangsúlyozásával, amely független a szavak képzettartalmától. Az időbeli moz-

gásnak és hangsúlyozásnak ritmikus, a tőszótagtól és jelentésétől elvált figurációja ezért itt már nem lehetséges, és szemben az előbbi odafigyeléssel a gazdagtartalmú hangzásra és az ilyen változatos összeállítású hosszúságok és rövidségek időtartamára csak valamilyen általános hallás marad meg, amelyet egészen az értelmi hangsúlyú főszótag foglal el. Mert ezenkívül, mint láttuk, a szótőnek módosított szótagelágazása is külön szavakká önállósul; ezek ezáltal magukban fontosakká válnak, s saját jelentést nyerve, most szintén hallatják az értelemnek és a hangsúlynak ugyanazt az egybeesését, amelyet az imént az alapszónál vizsgáltunk, amellyel kapcsolatban létrejönnek. Ez arra késztet bennünket, hogy mintegy lebilincselve megálljunk minden egyes szó értelménél, s ahelyett, hogy a természetes hosszúsággal és rövidséggel, valamint időbeli mozgásukkal és érzéki hangsúlyozásukkal foglalkoznánk, csupán arra a hangsúlyra hallgassunk, amelyet az alapjelentés hoz létre.

γγ) Az ilyen nyelvekben kevés tere van a ritmusnak, vagyis a léleknek már kevés szabadsága van a nála való időzésre, mivel a szótagok idejét és ennek mozgása által egyenletesen áradó hangzását túlszárnyalja egy eszmeibb viszony, a szavak értelme és jelentése, ez pedig elnyomja a ritmikailag önállóbb kialakítás erejét.

Ebben a tekintetben a ritmikus verselés elvét összehasonlíthatjuk a *plasztikával*. Mert a szellemi jelentés itt még nem emelkedik ki magában, s még nem határozza meg a hosszúságot és a hangsúlyt, hanem a szavak értelme teljesen egybeolvad a természetes időtartam érzéki elemével és a hangzással, hogy derűs vidámsággal teljes jogához juttassa ezt a külsőlegest, s ennek csak eszményi alakjával és mozgásával törődjék.

Ha azonban lemondunk erről az elvről, s mégis azt akarjuk, ahogy azt a művészet szükségessé teszi, hogy az érzéki még egy ellensúlyt kapjon a puszta átszellemítéssel szemben, akkor, hogy a fület figyelésre késztessük, miután felbomlott amaz első plasztikus mozzanat, a természetes hosszúság és rövidség s a ritmustól el nem választott, magában ki nem emelt hangzás, nem nyúlhatunk más anyaghoz, mint a beszédhangoknak mint olyanoknak kifejezetten és elszigetelten megtartott és figurált csengéséhez.

Ez elvezet bennünket a verselés második fő fajához, a *rímhez*.

b) A rím

Külsőlegesen a nyelv új kezelésének szükségletét érzéki oldaláról nézve abból lehet magyarázni, hogy a régi nyelveket megrontották az idegen népek; ez a fejlődés azonban magának a dolognak természetében rejlik. Az első dolog, amit a költészet a maga külalakján a bensőnek megfelelően alakít, a szótagok jelentésétől független hosszúság és rövidség; ezeknek összeállításaira, cezúráira stb. vonatkozóan a művészet olyan törvényeket alakít ki, amelyek általánosságban összhangban vannak ugyan a tartalomnak mindenkor ábrázolandó jellegével, a különös és egyedi vonásokban azonban nem engedik meg, hogy csakis a szellemi értelem határozza meg a hosszúságokat és rövidségeket, valamint a hangsúlyozást, s hogy ezt az oldalt elvontan alávessék neki. Ám minél bensőbbé és szellemibbé válik a képzelet, annál inkább kivonja magát ebből a természeti oldalból, amelyet már nem eszményíthet plasztikus módon, s annyira önmagában összpontosul, hogy egyrészt általában lehántja magáról a nyelvnek mintegy testi mozzanatát, másrészt a megmaradón csak azt emeli ki, amibe a szellemi *jelentés* helyezkedik bele a maga kifejezésére, a többit pedig mint jelentés nélkülit mellékesen szerepelteti. Ahogyan azonban a romantikus művészet, amely egész felfogás- és ábrázolásmódja tekintetében hasonlóan átmegy a szelleminek magában való összpontosulására, e szubjektív mozzanat számára a hangzásban keresi a legmegfelelőbb anyagot, úgy a *romantikus* költészet is, mivel egyáltalán erősebben üti meg az érzés lelki hangját, elmélyül a betűknek, szótagoknak és szavaknak önmagukban önállóvá vált hangjaival és csengéseivel való játékban, továbbhalad ehhez a maga hangzásaiban való tetszelgéshez, s megtanulja, hogy e hangzásokat egyrészt a zene bensőségével, másrészt architektonikus-értelmes éleselméjűségével egymástól elválassza, egymással kapcsolatba hozza és egymásba fonja. Ebből a szempontból nézve a rím nem véletlenül fejlődött ki csak a romantikus költészetben, hanem szükségszerű volt számára. A léleknek az a szükséglete, hogy hallja önmagát, teljesebben emelkedik ki és elégül ki a rím egybecsengésében; ez közömbössé tesz a szigorúan szabályozott időmértékkel szemben, és csak arra törekszik, hogy a hasonló hangzások visszatérése által visszavezessen bennünket önmagunkhoz. A verselés ezáltal közelebb kerül a zeneihez mint olyanhoz, azaz a bensőnek hang-

zásához, s megszabadul a nyelvnek mintegy az anyagiságától, nevezetesen a hosszúságoknak és rövidségeknek ama természetes mértékétől.

A határozottabb pontokat illetően, amelyek e kör számára fontosak, csak a következőkre nézve akarok röviden néhány általános megjegyzést tenni:

először a rím eredetéről;

másodszor e terület és a ritmikus verselés közelebbi különbségeiről;

harmadszor a rímes verselés fajairól.

a) Már láttuk, hogy a rím hozzátartozik a romantikus költészet formájához, amely megköveteli a magáért alakított csengésnek ilyen erősebb hangsúlyozását, mivel itt a belső szubjektivitás a hang anyagi mozzanatában önmagát akarja hallani. Ahol tehát fellép ez a szükséglete, ott részint eleve készen talál egy bizonyos nyelvet, ahogyan ezt fentebb a rím szükségszerűségére vonatkozóan jeleztem, részint a régi, meglevő nyelvet, pl. a latint, bár más az alkata és ritmikus verselést kíván, mégis az új elv jellege szerint használja fel, vagy pedig új nyelvvé alakítja át annyiban, hogy a ritmikus mozzanat kivész belőle, s a rím most a fődolog lehet, mint pl. az olaszban és a franciában.

aa) Ebben a tekintetben azt látjuk, a kereszténység a rímet már igen korán beleerőszakolta a latin verselésbe, jóllehet ez más elveken alapult. Ezek az elvek azonban már benne magában inkább a görög nyelv nyomán alakultak ki, s ahelyett, hogy eredendően a latin nyelvből fakadtaknak mutatkoznának, ellenkezőleg ama módosítás tekintetében, amelyet szenvednek, a romantikus jelleghez közeledő tendenciát mutatnak. A római verselésnek ugyanis egyrészt a legrégibb időkben nem a szótagok természetes hosszúsága és rövidsége volt az alapja, hanem a hangsúly szerint mérte a szótagok mértékét, úgyhogy csak a görög költészet alaposabb ismerete és utánzása révén fogadták el és követték prozódiai elvét; másrészt a rómaiak élesebben hangsúlyozott szerkezetté és szigorúbb szabályszerűséggé merevítették a görög metrumok mozgalmas, derűs érzékiségét, főként a szilárdabb sormetszetek által mind a hexameterben, mind az alkaiosi és a sapphoi strófa stb. versmértékében. Ezen kívül még a római irodalom virágkorában is a legműveltebb költőknél elég gyakran szerepelnek rímek. Így pl. Horatius *Ars poeticá*jában ezt olvashatjuk (99—100. v.):

Non satis est, pulchra esse poemata: dulcia sunto.
Et quocumque volent, animum auditoris agunto.

Ha a költő részéről ez egészen akaratlanul történt is, mégis sajátságos véletlennek tarthatjuk, hogy éppen ezen a helyen, ahol Horatius *dulcia poemata* — édes verseket — követel, megjelent a rím. Ovidius azután még kevésbé kerüli a hasonló rímeket. Bármennyire, mint mondottuk, véletlen is ez, a rímek, úgy látszik, a művelt római fülnek mégsem voltak kellemetlenek, úgyhogy, bár szórványosan és kivételesen, de mégiscsak belopódzhattak a költészetbe. Ebből a hangzásokkal való játékból azonban hiányzik a romantikus rím mélyebb jelentősége. A romantikus rím nem a hangzást mint olyat emeli ki, hanem ennek bensejét, jelentését. Ugyancsak ez a jellemző különbség a már igen régi hindu rím és a modern rím között.

A barbár néptörzsek benyomulása után a régi nyelvekben a hangsúlyozás romlásával és az érzelem szubjektív mozzanatának a kereszténység által való érvényesülésével a verselés korábbi ritmikus rendszere a rím rendszerébe ment át. Így Szent Ambrus Himnuszában a prozódia már teljesen a kiejtés hangsúlyához igazodik és helyet ad a rímnek; Szent Ágoston első műve a donatisták ellen szintén rímes ének; s az úgynevezett leoninusi verseket is mint kifejezetten rímes hexametereket és pentametereket jól meg kell különböztetnünk az előbb említett egyes rímektől. Ezek és hasonló jelenségek mutatják a rímnek magából a ritmikus rendszerből való eredetét.

ββ) Másfelől a verselés új elveinek eredetét az *araboknál* keresték. Ámde nagy költőik fejlődése egyrészt későbbi korba esik, mint a rím előfordulása a keresztény Nyugaton, a mohamedanizmus előtti művészet köre pedig nem volt hatással a Nyugatra; másrészt az arab költészetben is már eleve van valami a romantikus elvhez hasonló, amiből a Nyugat lovagjai a keresztes hadjáratok idején elég hamar kiérezték ugyanazt a hangulatot; úgyhogy ama szellemi talajnak külsőleg független rokonsága mellett, amelyből a költészet a mohamedán Keleten és a keresztény Nyugaton fakad, elképzelhető, hogy a verselés új módjának első jelentkezése is egymástól független a két területen.

γγ) A *harmadik* elem, amelyben ismét megtalálhatjuk, mind a régi nyelvek, mind az arab nyelv befolyása nélkül, a rímnek és mindannak keletkezését, ami ehhez a területhez kap-

csolódik, a *germán* nyelvek, ahogyan legkorábbi kialakulásukban a skandinávoknál találhatók. Példa erre a régi *Edda* dalai, amelyeknek korai eredete tagadhatatlan, noha csak később gyűjtötték és állították össze őket. Itt ugyan, mint még látni fogjuk, nem a tulajdonképpeni rímcsengés alakult ki a maga teljességében, de igenis egyes beszédhangok lényeges kiemelése és meghatározott ismétlődésük törvényszerű szabályossága.

β) Fontosabb *másodszor* az eredetnél az új és a régi rendszer jellemző *különbsége*. A fő pontot, amely itt tekintetbe jön, már fentebb említettem, s már csak az van hátra, hogy közelebbről kifejtsem.

A ritmikus verselés a maga fejlődésének legszebb és leggazdagabb fokát a görög költészetben érte el; ennélfogva belőle vonhatjuk el ennek az egész területnek legfőbb ismertetőjeleit. Ezek röviden a következők.

Először a görög költészet anyaga nem a hangok, szótagok vagy szavak hangzása mint olyan, hanem a szótagok hangzása a maga *időtartamában*, úgyhogy tehát a figyelem nem irányul kizárólag sem egyes szótagokra vagy hangokra, sem pedig hangzásuknak pusztán minőségi hasonlóságára vagy azonosságára. Ellenkezőleg a hangzás még megbontatlan egységben marad meghatározott tartamának szilárd időmértékével, s kettejük továbbmozgásában a fülnek egyformán követnie kell minden egyes szótag értékét és valamennyi szótag ritmikus továbbhaladásának törvényét. *Másodszor* a hosszúságnak és rövidségnek, valamint a ritmikus emelkedésnek és ereszkedésnek s az erősebb cezúrákkal és megállásokkal való változatos megelevenítésnek a mértéke a nyelv *természeti* elemén alapul, anélkül, hogy attól a hangsúlyozástól vezettetné magát, amellyel a szó *szellemi* értelme adja csak meg egy szótag vagy szó nyomatékát. A verslábak összeállításában, a vershangsúlyban, a cezúrákban stb. a verselés éppoly függetlennek bizonyul ebben a tekintetben, mint maga a nyelv, amely már a költészeten kívül is ugyancsak a szótagok természetes hosszúságára és rövidségére és ezeknek egymásutánjára alapítja a hangsúlyozást, nem pedig a tőszótag jelentésére. Ezáltal *harmadszor* bizonyos szótagok élénkítő kiemelését szolgálja egyfelől a vershangsúly és a ritmus, másfelől az egyébkénti hangsúlyozás; a kettő az egésznek kettős változatosságává fonódik össze, anélkül, hogy kölcsönösen zavarná vagy elnyomná egymást, s hasonlóképpen

a költői képzeletnek is megadja a jogot, hogy azoktól a szavaktól, amelyek szellemi jelentésüknél fogva fontosabbak számára másoknál, a szórend és mozgás jellege által ne vonják meg a kellő nyomatékot.

αα) Az első mármost, amit a rímes verselés megváltoztat ebben a rendszerben, a *természetes kvantitásnak* nem vitatott érvényessége. Ha tehát úgy van, hogy egyáltalán maradjon még valamilyen időmérték, ennek a kvantitatív időzés vagy tovasietés alapját, amelyet már nem talál meg a természetes hosszúságban vagy rövidségben, más területen kell keresnie. Ez a terület pedig, mint láttuk, csak a szótagok és szavak szellemi eleme, értelme lehet. A *jelentés* határozza meg végső fokon a kvantitatív versmértéket, ha egyáltalán még lényegesnek tekintik, s ezzel a kritériumot a külső létezésből és természetes milyenségéből átjátssza a belsőbe.

ββ) Ezzel azonban kapcsolatos egy további, még fontosabb következmény. Mert mint már fentebb jeleztem, a nyomatéknak ez a jelentős tőszótagra való összpontosítása felemészti ama független kiszélesedést különféle flexiós formákká, amelyeket a ritmikus rendszer, mivel sem a hosszúság és rövidség mértékét, sem a kiemelő hangsúlyt nem a szellemi jelentésből veszi, még nem kényszerül háttérbe állítani a szótővel szemben. Ha azonban elesik az ilyen kibontakoztatás s ennek verslábakban való természetes elrendezése a szótagok szilárd kvantitása szerint, ezzel szükségképp veszendőbe megy az egész rendszer is, amely az időmértéken és ennek szabályán alapul. Ilyen jellegűek pl. a francia és olasz versek, amelyekből teljesen hiányzik a régiek értelmében vett mérték és ritmus, úgyhogy már csak egy meghatározott szótagszám a fontos.

γγ) Mint egyetlen lehetséges kárpótlás e veszteségért a *rím* kínálkozik. Ha ugyanis egyrészt már nem az időmérték az, amely kialakul és amelyen keresztül a szótagok csengése egyenletes és természetes érvényességgel árad ki, míg másrészt a szellemi jelentés hatalmába ejti a tőszótagokat s velük minden további szerves kiszélesedés nélkül tömör egységgé lesz, akkor végső érzéki anyagként, amely mind az időmértéktől, mind a tőszótagok eme hangsúlyozásától függetlenítheti magát, egyedül csak a szótagok csengése marad meg.

Ennek a csengésnek azonban, hogy figyelmet kelthessen maga iránt, *először is* sokkal erősebb jellegűnek kell lennie, mint különböző hangok ama váltakozásának, amelyet a régi

versmértékekben találunk, és sokkal döntőbb erővel kell fellépnie, mint amilyet a szótagok hangzása a beszédben egyébként igénybe vehet, mert most nem csupán a tagolt időmértéket kell pótolnia, hanem az a feladat is hárul reá, hogy kiemelje az érzéki elemet a hangsúlyozó és mindent túlszárnyaló jelentésnek amaz uralmával szemben. Mert ha egyszer a képzelet eljutott a szellemnek magában való bensőségéhez és elmélyedéséhez, amelynek számára közömbössé válik a beszéd érzéki oldala, akkor a hangzásnak materiálisabban kell kiütköznie ebből a bensőségből és durvábbnak kell lennie, hogy egyáltalán csak fel is tűnhessék. A ritmikus jóhangzás gyengéd mozgásaihoz képest ezért a rím vaskos csengés, amely nem kíván olyan finoman kiképzett fület, amilyent a görög verselés tesz szükségessé.

Másodszor a rím itt nem válik ugyan el mind a tőszótagoknak mint olyanoknak, mind a képzeteknek általában szellemi jelentésétől, de az érzéki csengést mégis egyúttal hozzásegíti viszonylagosan önálló érvényességhez. Ezt a célt csak úgy lehet elérni, hogy bizonyos szavak hangzása magában elválik más szavak megcsendülésétől, s most ebben az *elszigeteltségben* független létezést kap, hogy erőteljes materiális ütésekben az érzéki elemet ismét jogához juttassa. A rím ennyiben az általános ritmikus jóhangzással szemben elszigetelten kiemelt kizárólagos hangzás.

Harmadszor azt láttuk, hogy a szubjektív bensőség az, amely eszmei összehúzódásában ezekben a csengésekben akar kiáradni és kielégülni. Ha azonban elesnek a verselésnek eddig vizsgált eszközei és gazdag változatosságuk, akkor az *érzéki* oldalról ez önmaga-hallása számára csak az egészen egyforma vagy hasonló csengések ismétlődésének formálisabb elve marad, ezzel pedig összekapcsolódhatik aztán a szellem oldaláról ismét rokon jelentések kiemelése és vonatkoztatása az őket jelölő szavak rímcsengésében. A ritmikus verselés mértéke különböző hosszúságok és rövidségek sokszorosan tagolt viszonyának bizonyult; a rím ezzel szemben egyrészt materiálisabb ugyan, másrészt azonban magában ebben a materiálisban elvontabb; a szellem és a fül puszta emlékezése egyforma vagy rokon hangok és jelentések visszatérésére, olyan visszatérésre, amelyben a szubjektum önmagának ébred tudatára, s benne a tételező és észlelő tevékenységként ismeri meg magát és kielégül.

γ) Ami végül a különös *fajokat* illeti, amelyekre a főkép-

pen romantikus költészetnek ez az új rendszere oszlik, erre nézve csak egészen röviden a legfontosabbat érintem az alliterációra, az asszonanciára és a tulajdonképpeni rímre vonatkozóan.

aa) Az *alliterációt* először is a legáltalánosabban a régibb skandináv költészetben találjuk, amelynek egyik alapeleme, míg az asszonancia és a végrím, noha az ő szerepük sem jelentéktelen, csak bizonyos versfajtákban fordulnak elő. Az alliteráció, a betűrím elve a legtökéletlenebb rímelés, mert nem kívánja egész szótagok visszatérését, hanem csupán egyazon betűnek, mégpedig a kezdőbetűnek visszatérését követeli. Ennek az összecsengésnek gyengesége miatt ezért egyrészt szükséges, hogy csak olyan szavak szolgáljanak erre a célra, amelyeknek kezdőszótaga már magában kiemelten hangsúlyos, másrészt ezek a szavak nem állhatnak távol egymástól, ha azt akarjuk, hogy kezdetük egyformasága még lényegében észrevehető legyen a fül számára. Egyébként az alliteráló betű lehet mind kettős vagy egyszerű mássalhangzó, mind magánhangzó, de ama nyelv természetének megfelelően, amelyben az alliteráció uralkodik, a mássalhangzók alkotják a fődolgot. E feltételek alapján az izlandi költészetre vonatkozóan (az izlandiak verstanát megírta Rask, németre fordította Mohnike, Berlin 1830. 14—17) azt a fő szabályt állapították meg, hogy minden betűrím *hangsúlyozott* szótagot kíván meg, amelynek kezdőbetűje ugyanabban a sorban nem fordulhat elő más olyan főnevekben is, amelyeknek első szótagja hangsúlyos, a három szó közül pedig, amelynek első betűje a rímet alkotja, kettőnek az első sorban, a harmadiknak pedig, amely a szabályozó fő betűt adja, a második sor elején kell állnia. Ezenkívül a puszta kezdőbetűk ez összecsengésének elvontsága miatt főképpen a jelentések szerint fontosabb szavakat használják fel betűrímekre, úgyhogy itt sem hiányzik teljesen a szavak hangzásának és értelmének kapcsolata. A további részleteket azonban mellőznöm kell.

ββ) Az *asszonancia,* másodszor, nem a kezdőbetűre vonatkozik, hanem már közeledik a rímhez: ugyanazoknak a hangoknak összecsengő ismétlése különböző szavak közepén vagy végén. Ezeknek az asszonáló szavaknak nem kell ugyan feltétlenül egy vers végét alkotniok, hanem előfordulhatnak más helyeken is, főleg azonban a sorok végszótagjai lépnek egyes betűk azonossága által asszonáló kapcsolatba egymással, szemben az alliterációval, amelynek fő betűje a verssor elején áll. Leg-

gazdagabb kialakulását az asszonáncia a román népeknél, főképpen a spanyoloknál kapta, akiknek zengzetes nyelve különösen alkalmasnak mutatkozik ugyanazon magánhangzók visszatérésére. Általában az asszonancia a magánhangzókra szorítkozik ugyan; de összecsenghetnek benne részben azonos magánhangzók, részben azonos mássalhangzók is, részben egy magánhangzóval kapcsolatos mássalhangzók is.

γγ) Amit ezen a módon az alliteráció és az asszonancia nem képesek tökéletesen létrehozni, végül a *rímben* jelenik meg legérettebb formájában. Mert benne, mint tudjuk, a kezdőbetűk kivételével egész szótövek teljes összecsengése lép fel, s ezek emez egyenlőség alapján kifejezett hangzásbeli kapcsolatba kerülnek egymással. A szótagok száma itt nem fontos; mind egyszótagú, mind két- és többszótagú szavak rímelhetnek egymással, s így keletkezik egyrészt a hímrím, amely egyszótagú szavakra szorítkozik, másrészt a nőrím, amelyben kétszótagú szavak csengenek össze, s harmadszor a terjedelmes rím, amely három vagy még több szótagra terjed ki. Az elsőre különösen az északi nyelvek hajlanak, a másodikra a déli nyelvek, mint az olasz és a spanyol; a német és a francia úgy körülbelül a középen vannak; háromnál több szótagú rímek nagyobb számban csak kevés nyelvben találhatók.

A rím helye a sorok végén van; itt a rímelő szó, jóllehet nem kell mindenkor a jelentés szellemi nyomatékát magában összpontosítania, mégis a csengés tekintetében magára vonja a figyelmet, az egyes verssorok pedig vagy ugyanazon rím egészen elvontan egyforma visszatérésének törvénye szerint követik egymást, vagy különböző rímek szabályos váltakozásának és különféle szimmetrikus összefonódásának művészibb formája által a legváltozatosabb, majd közelebbi, majd távolabbi viszonyokká egyesülnek, különválnak, egymásra vonatkoznak. Az ilyen vonatkozásban azután, úgy tetszik, az egyes rímek mintegy közvetlenül egymásra találnak, vagy menekülnek egymástól és mégis keresik egymást, úgyhogy ezen a módon minden további nélkül ki is elégítik a fül hallgatódzó várakozását, majd hosszabb kimaradása által incselkednek e várakozással, elámítják, felcsigázzák, de szabályos rend és visszatérés által mindig újra kielégítik.

A költészet különös fajai közül különösen a *lírai* költészet az, amely bensősége és szubjektív kifejezésmódja miatt a legszívesebben használja a rímet, s ezáltal már magát a beszédet

az érzés és dallamos szimmetria zenéjévé, nem az időmérték és a ritmikus mozgás, hanem a csengés muzsikájává teszi, amelyben a benső a saját hangzását hallja. Ezért is a rím használatának ez a módja *versszakok*nak egyszerűbb vagy változatosabb tagoltságává alakul ki, s mindegyik versszak magában zárt egésszé kerekedik le; így pl. a szonettek és kanzonék, a madrigál és triolett ilyen részben érzelmes, részben éleselméjű játék hangokkal és csengésekkel. Az *epikai* költészet ellenben, ha lírai elemekkel csak kevéssé vegyül s bonyodalmaiban inkább egyenletesen halad előre s nem zárul le versszakokra; példát szolgáltathatnak erre Dante Isteni Színjátékának terzinái szemben lírai kanzonéjaival és szonettjeivel. De nem időzöm tovább a részleteknél.

c) Ha azonban a kifejtett módon a ritmikus verselést elválasztottuk a rímtől és a kettőt *szembehelyeztük* egymással, *harmadszor* azt kérdezzük, nem képzelhető-e el s nem valósult-e meg a kettőnek *egyesítése* is. Ebből a szempontból kiváltképp néhány újabb nyelv válik fontossá. Náluk ugyanis nem tagadható feltétlenül sem a ritmikai rendszer újrafelvétele, sem bizonyos tekintetben e rendszernek a rímmel való összekapcsolása. Pl. a német nyelv mellett maradva, az előbbi tekintetben csak Klopstockra kell emlékeztetnem, aki alig akart tudni a rímről, ezzel szemben mind az epikai, mind a lírai költészetben nagy komolysággal és fáradhatatlan szorgalommal a régieket utánozta. Voss és mások követték őt, s a német nyelvnek e ritmikus kezelésére mind szilárdabb törvényeket kerestek. Goethe azonban nem érezte jól magát antik versmértékeinél, s jogosan kérdezte:

Stehn uns diese weiten Falten
Zu Gesichte, wie den Alten?
(Olyan jól állnak nekünk e bő
redők, mint a régieknek?)

a) Ebben a tekintetben ismét csak ahhoz kapcsolódom, amit már fent mondottam a régi és újabb nyelvek különbségéről. A ritmikus verselés a szótagok *természetes* hosszúságán és rövidségén alapszik, s ebben eleve olyan szilárd mértéke van, amelyet a szellemi nyomaték sem meg nem határozhat, sem meg nem változtathat és meg nem ingathat. Ilyen természetes mértéket azonban nélkülöznek az újabb nyelvek, mert bennük

csak a jelentés *szóhangsúlya* tehet hosszúvá egy szótagot a többivel szemben, amelyeknek nincs meg ez a jelentősége. Ámde a hangsúlyozás elve nem nyújt kellő kárpótlást a természetes hosszúságért és rövidségért, mivel magukat a hosszúságokat és rövidségeket ismét meghagyja ingadozóknak. Mert egy szó nyomatékosabb jelentősége éppígy megint rövidségre fokozhat le egy másikat, amelynek magában véve szóhangsúlya van, úgyhogy a jelzett mérték egyáltalán viszonylagossá válik. »Du liebst« pl. ama nyomaték különbözősége szerint, amelyet az értelem szerint mind a két szó, vagy az egyik vagy a másik kap, lehet spondeus, jambus vagy trocheus. Megkísérelték ugyan, hogy a német nyelvben is visszatérjenek a szótagok *természetes* kvantitásához és szabályokat állítsanak fel számára, de ama túlsúly mellett, amelyet a szellemi jelentés és ennek kiemelő hangsúlya nyert, az efféle meghatározások nem vihetők keresztül. S valójában ez magának a dolognak természetében is rejlik. Mert a természetes mérték csak akkor lehet az alap, ha a nyelv még nem szellemült át olyképpen, ahogyan ez manapság szükségszerűen van a világban. Ha azonban fejlődésében már felküzdötte magát a szellemi jelentésnek ilyen uralmához az érzéki anyag felett, akkor a meghatározás alapját a szótagok értékére vonatkozóan nem magából az érzéki kvantitásból kell meríteni, hanem abból, aminek megjelölő eszköze a szó. A szellem érzelmi szabadságával ellenkezik a nyelv időbeli mozzanatának objektív realitásában önállóan való megállapítása és alakítása.

β) Ezzel azonban nem azt akarjuk mondani, hogy a német nyelvből egészen száműzni kell a versmértékek rímtelen ritmikus kezelését, de lényeges utalni arra, hogy a nyelv mai kialakulásának természetéhez képest lehetetlen elérni a mérték plaszticitását a régiek tökéletes módján. Ennélfogva kárpótlásul egy másik elemnek kell hozzájárulnia és kialakulnia, amely már önmagában szellemibb jellegű a szótagok szilárd természetes kvantitásánál. Ez az elem a verssornak, valamint a cezúrának hangsúlya, amelyek most nem mozoghatnak tovább a szó hangsúlyától függetlenül, hanem összeesnek vele, s ezzel jelentősebb, bár elvontabb kiemelést is kapnak, mivel ama háromszoros hangsúlyozás változatossága, amelyet a régi ritmikában találtunk, ez összetalálkozás következtében szükségképp veszendőbe megy. Ugyanebből az okból azonban a régieknek csak élesebben fülbemászó ritmusai utánozhatók sikerrel,

mert a finomabb különbségek és változatosabb kapcsolatok számára hiányzik a szilárd kvantitatív alap, a mintegy vaskosabb hangsúlyozás pedig, amely mint meghatározó mozzanat a helyébe lép, nem rejt magában kárpótlást.

γ) Ami végül a ritmusnak és a rímnek valóságos *kapcsolatát* illeti, ezt is meg kell engedni, bár még korlátozottabb mértékben, mint a régi versmértékeknek az újabb verselésbe való bevonását.

αα) Mert a hosszúságoknak és rövidségeknek a szóhangsúly által való szokásos megkülönböztetése nem általánosságban kielégítő *materiális* elv, s az érzéki oldalról nem foglalkoztatja a fület mindenütt abban a mértékben, hogy a költészet szellemi oldalának túlsúlya mellett ne válnék szükségessé azt a szótagok és szavak csengésével és újracsengésével kiegészíteni.

ββ) Ugyanakkor azonban a mérték tekintetében a rímcsengéssel és erejével ugyanolyan erős *ellensúlyt* is kell szembeállítani. Mivel azonban *nem* a szótagok kvantitatív természetes különbsége és ennek *sokfélesége* bontakozik ki és válik uralkodóvá, azért az időviszony tekintetében csak ugyanazon időmérték *egyforma* ismétlése lehetséges, ezáltal pedig az *ütem* itt sokkal erősebben kezd érvényesülni, mint amennyire az a ritmikai rendszerben meg van engedve. Ilyen jellegűek pl. a német rímes jambusok és trocheusok; ezeket a szavalásban ütemesebben szoktuk skandálni, mint a régiek rímtelen jambusait, bár a cezúráknál való megállás, egyes, az értelem által különösen hangsúlyozandó szavak kiemelése és a náluk való időzés ismét ellenlökést válthat ki az elvont egyenlőséggel szemben s ezáltal élénkítő változatosságokat hozhat létre. Általában is az ütem megtartása a költészetben sohasem vihető keresztül olyan szigorúan, mint ez a zenében a legtöbb esetben szükséges.

γγ) Ha azonban a rímnek már általánosságban csak olyan versmértékekkel kell összekapcsolódnia, amelyek a hosszúságok és rövidségek egyszerű váltakozása és azonos verslábak állandó visszatérése miatt, magukban véve a ritmikusan kezelt újabb nyelvekben nem elég erősen alakítják ki az érzéki elemet, akkor a rím alkalmazása a gazdagabb, a régieket utánzó versmértékekben, mint pl., hogy csak egyet említsek, az alkaiosi és sapphoi versszakban, nemcsak feleslegesnek, hanem éppenséggel feloldatlan ellentmondásnak tűnnék fel. Mert a két rendszer ellentétes elveken alapul, s az a kísérlet, hogy az említett mó-

don egyesítsék őket, csak magában ebben az *ellentétességben* kapcsolhatná össze, ez pedig csak feloldatlan és ezért meg nem engedett ellentmondást hozna létre. Ebben a tekintetben a rímek használata csupán ott engedhető meg, ahol a régi verselés elvét már csak távolabbi utóhangokban és csak lényeges, a rímelés rendszeréből eredő változtatások után akarják érvényesíteni.

Ezek azok a lényeges pontok, amelyek a költői kifejezésre vonatkozóan a prózával szemben általánosságban megállapíthatók.

III.

A KÖLTÉSZET MÜFAJI KÜLÖNBSÉGEI

A két főmozzanat, amely szerint a költészetet eddig vizsgáltuk, egyfelől a *költői általában,* a költői alkotás szemléletmódját, szerkezetét és a költő szubjektív tevékenységét illetően; másfelől a költői *kifejezés,* mind a *szavakba* foglalandó képzetekre, mind magára a *nyelvi* kifejezésre és a *verselésre* vonatkozóan.

1. Ebben a tekintetben mindenekelőtt azt kellett érvényesítenünk, hogy a költészetnek a maga tartalmaként a szellemit kell megragadnia, de ennek művészi kidolgozásában egyfelől nem állhat meg az érzéki szemlélet számára való alakíthatóságnál, mint a képzőművészetek, másfelől nem teheti formájává sem csupán a kedély számára felhangzó puszta bensőséget, sem a gondolatot és a reflektáló gondolkodás viszonyait, hanem a középen kell maradnia a közvetlenül érzéki szemléletességnek és az érzés vagy gondolkodás szubjektivitásának végletei között. A képzeletnek ez a középső eleme ezért két területhez tartozik. A gondolkodástól kapja a szellemi *általánosság* mozzanatát, amely a közvetlen érzéki egyediséget egyszerűbb meghatározottsággá foglalja össze; a képzőművészetből a képzeletnek megmarad a térbeli, közömbös egymásmellettiség. Mert a képzelet a maga részéről lényegileg abban különbözik a gondolkodástól, hogy az érzéki szemlélet módjára, amelyből kiindul, a különös képzeteket viszonyítás nélkül hagyja egymás mellett, míg ezzel szemben a gondolkodás megköveteli és bevezeti a meghatározásoknak egymástól való függését, kölcsönös viszonyát, az ítéletek, következtetések stb. következetességét. Ha tehát a *költői* képzelet a maga műalkotásaiban szükségessé teszi valamennyi különös mozzanat belső egységét, ama lazaság miatt, amelytől a képzelet eleme általában nem tud megszabadulni, ez az egyesülés mégis rejtve maradhat, s éppen ezáltal képesítheti a költészetet valamely

tartalomnak olyképpen való ábrázolására, hogy az egyes oldalak és részek szerves-eleven kidolgozásában önállóságuk látszólag megmarad. Emellett a költészet a választott tartalmat majd inkább a gondolkodás oldaláról, majd inkább a megjelenés külső oldaláról tárgyalhatja, s ezért nem zárja ki magából sem a filozófia legfenségesebb spekulatív gondolatait, sem a külső természeti egzisztenciát, hacsak amazokat nem az okoskodás vagy a tudományos dedukció módján adják elő, vagy emezt nem jelentéktelen létezésében tárják elénk; mert a költészetnek is teljes világot kell adnia, amelynek szubsztanciális lényege művészi módon éppen emberi cselekvések, események és érzelmi ömlengések külső valóságában bontakozik ki a leggazdagabban.

2. Ez a kibontakozás azonban, mint láttuk, érzéki egzisztenciáját nem fában, kőben és színben kapja meg, hanem csakis a nyelvben; ennek verselése, hangsúlyozása stb. mintegy a beszéd taglejtéseivé válik, amelyeken keresztül a szellemi tartalom külső létezést nyer. Ha most azt kérdezzük, hol kell keresnünk ennek a megnyilatkozási módnak mintegy az *anyagi fennállását*, akkor meg kell állapítanunk, hogy a beszéd nem létezik magában, a művészi szubjektumtól függetlenül, mint egy képzőművészeti mű, hanem csakis maga az *eleven ember*, a beszélő egyén egy költői alkotás érzéki jelenvalóságának és valóságának hordozója. A költészet műveit el kell mondani, el kell énekelni, elő kell adni, maguk az élő szubjektumok által meg kell jeleníteni, miként a zeneműveket. Megszoktuk ugyan, hogy az epikai és lírai költeményeket olvassuk, s csak drámai műveknek halljuk előszóval való előadását és látjuk taglejtésekkel való kísérését; a költészet azonban fogalma szerint lényegében *hangzó* jellegű, s ha *teljesen* mint művészet akar fellépni, akkor ez a hangzás annál kevésbé hiányozhatik belőle, mert ez az egyetlen oldala, amely reális összefüggésbe hozza a külső egzisztenciával. Mert persze még nyomtatott vagy írott betűk is léteznek külsőleg, de csupán közömbös jelei hangoknak és szavaknak. A szavakat már korábban szintén a képzetek puszta jeleinek tekintettük ugyan, de a költészet legalább megformálja e jelek időbeli elemét és hangzását, s ezzel olyan anyaggá emeli őket, amelyet áthat szellemi elevensége annak, aminek a jelei. A nyomtatás ezt az átlelkesítést is átalakítja magában véve egészen közömbös, a szellemi tartalommal már össze nem függő láthatósággá a szem számára, s meg-

szokásunkra bízza a látottnak átváltoztatását az időtartam és a hangzás elemévé, ahelyett, hogy valóban a hangzó szót és időbeli létezését adná nekünk. Ennélfogva, ha megelégszünk a puszta olvasással, akkor ez egyrészt ama jártasság miatt történik, amellyel az olvasottat mint elmondottat képzeljük el, másrészt pedig abból az okból, hogy valamennyi művészet közül egyedül a költészet az, amely már a szellem elemében kész a leglényegesebb oldalai szerint, s a fődolgot sem az érzéki szemlélet, sem a hallás nem hozza a tudatba. De éppen e szellemiség miatt a költészetnek mint művészetnek *nem kell* teljesen lehántania magáról valóságos megnyilatkozásának oldalát, ha nem akar olyan hiányossá válni, mint amilyen pl. a puszta rajz, amely a nagy koloristák festményeit akarja pótolni.

3. Mint a művészet totalitása, amely anyagának semmiféle egyoldalúsága miatt már nincs kizárólagosabban a kidolgozásnak valamely különös módjára utalva, a költészet a művészi alkotó tevékenység különböző módjait általában teszi meghatározott formájává, s ezért csak a művészi ábrázolás *általános* fogalmából meríthetjük *a költői műfajok felosztásának* alapját.

A) Ebben a tekintetben *először* is a költészet egyrészt a külső realitás formájában vonultatja el a belső képzelet előtt a szellemi világ kifejtett totalitását, s ezzel megismétli magában a képzőművészet elvét, amely magát a tárgyi dolgot szemlélteti. A képzelet e szoborműveit másrészt a költészet úgy fejti ki, mint amelyeket az emberek és istenek cselekvése határozott meg, úgyhogy mindaz, ami történik, egyrészt erkölcsileg önálló isteni vagy emberi hatalmaktól ered, másrészt külső akadályok okozta ellenhatást tapasztal, s külső megjelenésmódjában olyan *eseménnyé* válik, amelyben a dolog szabadon, magában megy végbe, a költő pedig háttérbe lép. Az ilyen események kikerekítése az *epikai* költészet feladata, amennyiben egy magában teljes cselekményről, valamint azokról a jellemekről, amelyekből szubsztanciális méltóságban vagy külső véletlenekkel való kalandos összefonódásban fakad ez a cselekmény, a széleskörű történés formájában tudósít költőileg, s ezáltal magát az *objektívat* mutatja be objektivitásában. — Ezt a szellemi szemlélet és érzés számára tárgyiasított világot a *dalnok* nem úgy adja elő, hogy mint saját képzelete és eleven szenvedélye jelentkezhetnék, hanem az énekes *rapszódosz* mechanikusan, könyv nélkül, olyan versmértékben mondja el, amely éppoly egyenletesen, jobban a mechanikus jelleghez kö-

zeledve, nyugalmasan áramlik és gördül tova. Mert amit az énekes elbeszél, annak a tartalom és az ábrázolás tekintetében tőle mint szubjektumtól távoleső és magában lezárt valóságként kell megjelennie, amellyel szubjektív értelemben sem magára a tárgyra, sem az előadásra vonatkozóan nem szabad teljesen egyesülnie.

B) Az epikai költészet megfordítottja *másodszor* a *líra*. Tartalma a szubjektív elem, a belső világ, a szemlélődő, érző kedély, amely nem folytatódik cselekvésekben, hanem megáll magánál mint bensőségnél, s ezért a szubjektum maga *kifejezését* választhatja egyetlen formájául és végső céljául. Itt tehát nem valamilyen szubsztanciális totalitás tárul fel külső történésként, hanem a magába merülő szubjektivitás egyes szemlélete, érzése és elmélkedése még a legszubsztanciálisabbat és a legtárgyiasabbat is úgy közli, mint *saját* szenvedélyét, hangulatát vagy reflexióját s mint ezeknek jelenvaló termékét. Ez a beteljesedés és belső mozgás a *külső* előadásban nem lehet olyan mechanikus beszéd, mint amilyen az epikai elbeszéléshez elégséges és kívánatos. Ellenkezőleg, a dalnoknak a lírai műalkotás képzeteit és elmélkedéseit úgy kell kifejeznie, mint önmagának szubjektív beteljesedését, mint olyasmit, amit ő maga érez. Mivel pedig a *bensőségnek* kell átlelkesítenie az előadást, azért e bensőség kifejezésének főképpen a zenei oldal felé kell fordulnia, s a hang változatos modulációját, éneket, hangszeres kíséretet és több effélét kell egyrészt megengednie, másrészt szükségessé tennie.

C) Az ábrázolás *harmadik* módja végül a két előbbit új totalitássá kapcsolja össze, amelyben egyrészt az objektív kibontakozást, másrészt ennek egyének bensejéből való fakadását látjuk magunk előtt, úgyhogy az *objektív* így a *szubjektumhoz* hozzátartozónak mutatkozik, megfordítva azonban a szubjektív egyfelől a reális megnyilatkozáshoz való átmenetében, másfelől ama sorsban válik szemléletessé, amelyet a szenvedély saját cselekvésének szükségszerű eredményeként hoz létre. Itt tehát, miként az *epikai* költészetben, egy cselekmény tárul elénk a maga harcában és kimenetelében, szellemi hatalmak nyilatkoznak meg és küzdenek egymással, bonyolító véletlenek lépnek fel, s az emberi működés viszonyba kerül egy mindent meghatározó végzetnek vagy egy irányító, világot kormányzó gondviselésnek a működésével; a cselekmény azonban nem reális történésének csupán külső formájában, mint elmúlt és a

puszta elbeszélés által feleleventett esemény vonul el belső szemünk előtt, hanem látjuk, amint a jelenben kilép a különös akaratból, az egyéni jellemek erkölcsösségéből vagy erkölcstelenségéből, s a jellemek ezáltal a *lírai* elvben középponttá válnak. Ugyanakkor azonban az egyének nemcsak *bensejüket* mint olyant tárják elénk, hanem célratörő szenvedélyük kiélésében jelennek meg, s ezáltal, a szubsztanciálist a maga jelentőségében kiemelő epikai költészet módjára, ama szenvedélyek és célok értékét lemérik a konkrét valóság objektív viszonyain és ésszerű törvényein, hogy ennek az értéknek és ama körülményeknek mértéke szerint, amelyek között elszántan érvényesülésükért küzdenek, fogadják sorsukat. Ez az objektivitás, amely a szubjektumból ered, valamint ez a szubjektív, amely megvalósulásában és objektív érvényességében jut ábrázolásra, alkotja a szellemet a maga totalitásában, s mint *cselekmény* a *drámai* költészet formája és tartalma. — Mivel mármost ez a konkrét egész önmagában egyrészt szubjektív, másrészt külső realitásában is megjelenik, azért itt a valóságos ábrázolás tekintetében, a helynek stb. festői láthatóvátételén kívül a tulajdonképpeni poétikusnak szempontjából az előadó *egész* személyére van szükség, úgyhogy maga az *élő* ember a megnyilatkozás anyaga. Mert egyrészt a drámában a jellem mindazt, amit bensejében hordoz, sajátjaként mondja ki, mint a lírában, másrészt pedig valóságos létezésében teljes szubjektumként hat más szubjektumokra, s tevékeny kifelé; ezáltal közvetlenül csatlakozik ehhez az arckifejezés, amely csakúgy, mint a beszéd, a bensőnek a nyelve, s művészi kezelést kíván meg. Már a lírai költészet különböző énekesek között szokta megosztani a különböző érzéseket, s jelenetekké bontakozik szét. A drámában a szubjektív érzés egyúttal a cselekményben nyilvánul meg, s ezért szükségessé teszi az arcjáték érzéki szemlélhetőségét; mert az arcjáték a szó általánosságát közelebbről a kifejezés személyességévé vonja össze, s a testtartás, arckifejezés, a gesztikulálás stb. által határozottabban egyéníti és teljessé teszi. Ha az arcjáték művészileg a kifejezésnek olyan fokára jut el, hogy már nincs szükség a nyelvre, akkor létrejön a némajáték; ez azután a *költészet* ritmikus mozgását a *testrészek* ritmikus és festői mozgásává teszi, s a testtartásnak és mozgásnak ebben a plasztikus zenéjében a nyugvó, hideg szoborművet lélekkel teljes tánccá eleveníti, hogy ilyen módon egyesítse magában a zenét és a plasztikát.

Az epikai költészet

Az eposz, szó, monda általában azt mondja el, mi az a dolog, amely szavakká alakul át, s magában önálló tartalmat kíván meg, hogy kimondja, *hogy* a tartalom létezik és *hogyan* létezik. A tárgynak mint tárgynak a maga viszonyaival és eseményeivel, a körülmények és kibontakozásuk szélességében, a tárgynak a maga egész létezésében kell tudatossá válnia.

Ebben a tekintetben *először* jellemezni fogjuk az epikainak általános jellegét;

másodszor előadjuk azokat a *különös* pontokat, amelyek kiváltképp fontosak a tulajdonképpeni eposzban; s

harmadszor szólunk néhány különös feldolgozásmódról, amely e műfaj történeti kialakulásán belül *egyes epikai* művekben megvalósult.

1. Az epikainak általános jellege

a) A legegyszerűbb, de elvont összevontságában még egyoldalú és tökéletlen epikai ábrázolásmód abban áll, hogy a konkrét világból és a változó jelenségek gazdagságából kiemelik az önmagában megalapozottat és szükségszerűt és magában, az epikai szóvá koncentráltan fejezik ki.

α) A legelső, amivel az ilyen elmélkedést kezdhetjük, az *epigramma,* amennyiben valóban még epigramma, *fel*irat marad oszlopokon, szerszámokon, emlékműveken, ajándékokon stb., s mintegy szellemi kézként utal valamire, amennyiben a tárgyra ráírt szóval megmagyaráz valamit, ami egyébként plasztikus, térbeli, a beszéden kívül jelenvaló. Itt az epigramma egyszerűen megmondja azt, hogy mi *ez* a dolog. Az ember még nem fejezi ki saját konkrét énjét, hanem körülnéz, s a tárgyhoz, a helyhez, amely érzékileg előtte van s igénybe veszi érdeklődését, tömör magyarázatot fűz, amely magának a dolognak lényegére vonatkozik.

β) A további lépést azután abban kereshetjük, hogy megszűnik az objektum kettőssége külső realitásában és a feliratban, amennyiben a költészet a tárgy érzéki jelenléte nélkül fejezi ki a dologról alkotott képzetét. Idetartoznak pl. a régiek *gnómái*, erkölcsi mondások, amelyek tömören összefoglalják azt, ami erősebb az érzéki dolognál, maradandóbb, általánosabb az emlékműnél, amelyet bizonyos tett emlékére emeltek, tartósabb fogadalmi ajándékoknál, oszlopoknál, templomoknál; összefoglalják az emberi lét kötelességeit, az élet bölcsességét, mindannak szemléletét, ami a szellemiségben a cselekvés és tudás szilárd alapjait és összetartó kötelékét alkotja az ember számára. E felfogásmód epikai jellege abban rejlik, hogy az ilyen szentenciák nem mint szubjektív érzés és pusztán egyéni reflexió nyilvánulnak meg, s hatásuk tekintetében sem a megindítás céljával vagy a szív valamely érdekével fordulnak az érzéshez, hanem azt, ami tartalmas, kellésként, tiszteletre méltó és illő dologként idézik az ember tudatába. A régi görög elégia részben ilyen epikai hangú; pl. Solónnak fennmaradt néhány ilyen jellegű műve; ezek könnyen átmennek az intő hangba és stílusba: intelmek, figyelmeztetések az államban való együttélésre, törvényekre, erkölcsösségre stb. vonatkozóan. Ide sorolhatjuk azokat az aranymondásokat is, amelyek Pythagoras nevét viselik. Ezek azonban mind felemás műfajok, s azáltal keletkeznek, hogy egy meghatározott műfaj hangja általánosságban megmarad ugyan, de a tárgy tökéletlensége miatt nem fejlődhetik ki teljesen, hanem az a veszély fenyegeti, hogy egy másik műfaj hangját is felveszi, itt pl. a líráét.

γ) Az ilyen mondások, mint az imént említettek, töredékes elkülönülésükből és önálló elszigeteltségükből *harmadszor* nagyobb egésszé sorakozhatnak egymás mellé és olyan totalitássá kerekedhetnek ki, amely feltétlenül *epikai* jellegű, mivel az összetartó egység és a tulajdonképpeni középpont nem egy pusztán lírai hangulat vagy egy drámai cselekmény, hanem egy meghatározott valóságos életkör, amelynek lényeges természetét tudatossá akarja tenni mind általánosságban, mind különös irányai, oldalai, eseményei, kötelességei stb. tekintetében. Mivel ez az egész epikai fok a maradandót és az általánost mint olyat összekapcsolja többnyire az intelemnek, a tanításnak és egy magában erkölcsileg tökéletes életre való felhívásnak etikai céljával, azért az ilyen alkotások *didaktikus* hangot kapnak; ámde a bölcs tételek újdonságánál, az elmélkedések friss élet-

nézeténél és naivitásánál fogva ezek még nagyon távol állnak későbbi tanköltemények józanságától, s mivel kellő teret adnak a leíró elemnek is, teljes bizonyságát adják annak, hogy mind a tanításnak, mind a leírásnak egészét közvetlenül magából a szubsztanciája szerint átélt és megragadott valóságból merítették. Közelebbi példaként csak Hésiodos *Munkák és napok* c. művét említem meg. E műnek eredeti tanítási és leírási módja a költőiség szempontjából egészen másként gyönyörködtet, mint a hűvösebb elegencia, tudományosság és rendszeresség Vergiliusnak a földművelésről szóló költeményeiben.

b) Az eddig jellemzett műfajok, az epigrammák, a gnómák és tanköltemények, a természet vagy az emberi létezés *különös* területeit veszik tárgyul, hogy elszigeteltebben vagy átfogóbban, tömör szavakban a képzelet elé hozzák mindazt, ami időtlenül tartalmas és igazi léttel bíró ebben vagy abban az objektumban, állapotban, ezen vagy azon a területen, s hogy a költészetnek és valóságnak még szoros összefonódottságánál fogva gyakorlatilag is hassanak a költészet orgánuma révén; egy *második* kör egyrészt mélyebbre hatol, másrészt kevésbé célja a tanítás és a javítás. Ide sorolhatjuk a kozmogóniákat és a teogóniákat, valamint a filozófiának azokat a legrégibb termékeit, amelyek még nem voltak képesek teljesen megszabadulni a költői formától.

α) Így pl. költői jellegű marad még az eleai filozófia előadása Xenophanés és Parmenidés költeményeiben, különösen Parmenidésnél filozófiai művének bevezetésében. A tartalom itt az Egy, amely a létrejövővel és létrejöttel, a különös és egyes jelenségekkel szemben a maradandó és örök. Már semmiféle különös nem elégítheti ki az igazságot kereső szellemet, s azt először legelvontabb egységében és tömörségében hozza a gondolkodó tudatba. E tárgy nagyságától kitágultan s ennek hatalmasságával vívódva, a lélek lendülete egyszersmind a líraiság felé fordul, habár a gondolkodást foglalkoztató igazságok egész kifejtése magán viseli a tisztán tárgyi s ezáltal epikai jelleget.

β) *Másodszor* a kozmogóniák tartalma a dolgoknak, mindenekelőtt a természet dolgainak *létrejövése,* a természetben végbemenő tevékenységek egymásba ütközése és harca, s ez arra bírja az alkotó fantáziát, hogy most már konkrétabban és tartalmasabban történést ábrázoljon tettek és események formájában, amennyiben a különböző körökké és alakulatokká fejlődő természeti erőket a képzelőerő többé vagy kevésbé határozot-

tan megszemélyesíti, s szimbolizálva emberi események és cselekmények formájába öltözteti. Az epikai tartalomnak és ábrázolásnak ez a jellege kiváltképp a keleti természeti vallások sajátja, s mindenekelőtt a hindu költészet volt rendkívül termékeny a világnak és a benne továbbműködő erőknek keletkezésére vonatkozó ilyen, gyakran vad és kicsapongó elképzelések kitalálásában és kiszínezésében. —

γ) Hasonló dolog történik *harmadszor* a teogóniákban. Ezek számára különösen akkor kedvező a talaj, ha egyfelől a sok egyes isten hatalmának és teremtő erejének közelebbi tartalma nem kizárólag a természeti élet, s ha megfordítva másfelől nem *egy* isten teremti a világot a gondolatból és szellemből, buzgó monoteizmusban nem tűrve más isteneket maga mellett. E szép közép egyedül a görög vallási szemléletben található, s örök értékű anyagot talál teogóniák számára Zeus istennemzedékének az első természeti erők féktelenségéből való magafelküzdésében, valamint e természeti ősök elleni harcban; forrongás és harc az, amely valójában a költészet örök isteneinek tárgyilagos keletkezéstörténete. Az ilyen epikai elképzelésmód ismert példája a Hésiodos neve alatt ránk maradt teogónia. Itt az egész történés már általában emberi események formáját veszi fel, s annál kevésbé marad csak szimbolikus, minél inkább a szellemi uralomra hivatott istenek fel is szabadulnak a szellemi egyéniség amaz alakjává, amely megfelel lényüknek, s ezért joguk van arra, hogy emberekhez hasonlóan cselekedjenek és mint embereket ábrázolják őket.

Ami azonban még hiányzik ebből az epikai műfajból, az egyfelől az igazi költői *kerekség*. Mert azok a tettek és események, amelyeket az ilyen költemények leírhatnak, történéseknek és eseményeknek magában szükségszerű egymásutánját alkotják ugyan, de nem alkotnak egyéni cselekményt, amely *egyetlen* középpontból fakad s benne keresi egységét és lezártságát. Másfelől a tartalom itt természete szerint nem nyújtja egy magában teljes *totalitás* szemléletét, mert lényegileg nélkülözi a tulajdonképpeni emberi valóságot, amelynek a valóban konkrét anyagot kell szolgáltatnia az isteni hatalmak uralma számára. Az epikai költészet ennélfogva csak úgy érheti el tökéletes alakját, ha megszabadul ezektől a fogyatékosságoktól is.

c) Ez megtörténik azon a területen, amelyet a tulajdonképpeni *epopeia* nevével jelölhetünk. Az eddigi műfajoknak, amelyeket rendszerint mellőznek, természetesen van epikai hang-

juk, tartalmuk azonban még nem konkrétan költői. Mert különös erkölcsi mondások és filozofémák meghatározott anyaguk tekintetében megállnak az általánosnál; az igazi poétikus azonban a konkrét szellemi—egyéni alakban, az eposznak pedig, mivel tárgya az, ami van, olyan cselekvés történése lesz az objektuma, amelyet körülményei és viszonyai egész szélességében mint gazdag eseményt kell szemléltetni, egy nemzetnek és kornak magában teljes világává való összefüggésben. Ennélfogva a tulajdonképpeni epikainak tartalma és formája egy népszellem egész világnézete és objektivitása, amely tárgyiasuló alakjában mint valóságos esemény bontakozik ki előttünk. Ehhez a totalitáshoz tartozik egyrészt az emberi szellem minden mélységének vallásos tudata, másrészt a konkrét létezés, a politikai és magánélet, a külső egzisztencia formáiig, szükségleteiig és kielégítésének eszközeiig; mindez pedig megélénkíti az eposzt azáltal, hogy szorosan egybenőtt egyénekkel, mert hiszen a költészet számára az általános és szubsztanciális csak a szellem eleven jelenvalóságában létezik. Az ilyen totális és mégis éppúgy egyénien összefoglalt világnak azután megvalósulásában nyugodtan kell haladnia, anélkül, hogy gyakorlatilag és drámailag sietne a végcél és a célok eredménye felé, úgyhogy elidőzhetünk a történésnél, elmélyedhetünk menetének egyes képeiben, s élvezhetjük ezeket részletességükben. Ezáltal az ábrázolás egész lefolyása a maga reális objektivitásában a külsőleges egymás mellé sorakoztatás alakját kapja, de ez egymás mellé sorakoztatás alapjának és határának benne kell foglaltatnia a meghatározott epikai anyag belsejében és lényegében, csak nincs kifejezetten kiemelve. Ha tehát az epikai költemény terjengősebbé és a részeknek viszonylagosan nagyobb önállósága miatt összefüggésében lazábbá válik is, mégsem kell azt hinni, hogy vég nélkül szabad így énekelni, hanem mint minden más műalkotásnak, költőileg le kell kerekednie magában szerves egészként; ez azonban objektív nyugalomban halad, hogy maguk a részletek és az eleven valóság képei érdekelhessenek bennünket.

α) Mint ilyen eredeti totalitás, az epikai mű egy nép mondája, könyve, bibliája, s minden nagy és jelentős nemzetnek vannak ilyen teljességgel első könyvei, amelyek megmondják neki, hogy mi az eredeti szelleme. Ennyiben ezek az emlékek nem jelentenek kevesebbet, mint egy nép tudatának tulajdonképpeni alapjait, s érdekes volna összegyűjteni az

ilyen epikai bibliákat. Mert az epopeiák sora, ha nem későbbi műköltemények, a népszellemek képsorozatát mutatná. De egyrészt nem minden bibliának van költői epopeiaformája, s másrészt nem minden népnek vannak alapvető vallási könyvei, amely azt, ami neki a legszentebb a vallásra és a világi életre vonatkozóan, átfogó epikai művek alakjába öltöztette. Az ószövetség pl. sok mondai elbeszélést és valóságos történetet, valamint beleszőtt poétikus részeket is tartalmaz ugyan, de az egész mégsem műalkotás. Éppígy az újszövetség és a korán is főképpen a vallási oldalra szorítkozik, a népek más életkörülményei csak azután következnek. A görögöknek megfordítva, akik számára Homéros költeményei költői bibliát alkotnak, nincsenek alapvető vallási könyveik, amilyeneket a hinduknál és perzsáknál találunk. Ahol azonban eredeti epopeiákkal találkozunk, ott az alapvető költői könyveket lényegében meg kell különböztetnünk egy nemzet későbbi klasszikus műalkotásaitól, amelyek már nem adnak teljes szemléletet az egész népszellemről, hanem ezt elvontabban csak bizonyos irányokban tükrözik. Így pl. a hinduk drámai költészete vagy Sophoklés tragédiái nem adnak olyan összképet, mint a Rámájana és a Mahábhárata, vagy az Ilias és az Odysseia.

β) Mivel a tulajdonképpeni eposzban egy nemzet naiv tudata első ízben fejeződik ki költői módon, azért az igazi epikai költemény lényegileg abban a közbeeső korban jön létre, amelyben egy nép felébred ugyan tompaságából s a szellem már megerősödött magában annyira, hogy létrehozza saját világát s otthonosnak érezze magát benne, megfordítva azonban minden, ami későbbi szilárd vallási dogmává vagy polgári és erkölcsi törvénnyé lesz, még egészen eleven, az egyes egyéntől mint ilyentől el nem választott érzület marad, s akarat és érzés nem vált még el egymástól.

αα) Mert az egyéni énnek ezzel az elszakadásával egy nemzetnek és állapotainak, gondolkodásmódjának, tetteinek és sorsainak szubsztanciális egészétől, valamint az ember érzésének és akaratának különválásával, az epikai költészet helyett egyfelől a lírai, másfelől a drámai költészet jut legérettebb kialakulásához. Ez teljesen megtörténik egy nép későbbi életében, amikor azok az általános meghatározások, amelyeknek vezetniök kell az embert cselekvésében, nem tartoznak többé a magában totális lélekhez és érzülethez, hanem már önállóan mint magában megszilárdult jogos és törvényes állapot, mint

a dolgok prózai rendje, mint politikai alkotmány, erkölcsi és egyéb előírások jelennek meg, úgyhogy most a szubsztanciális kötelezettségek mint külső, nem benne magában lakozó szükségszerűség lép az emberrel szembe, amely őt ama kötelezettségek elismerésére kényszeríti. Az ilyen magában már kész valósággal szemben akkor a lélek részint a szubjektív szemléletnek, reflexiónak és érzésnek ugyancsak magában létező világává lesz, amely nem halad tovább a cselekvéshez, s magában való időzését, az egyéni belsővel való foglalkozást *lírai* módon fejezi ki; részint a gyakorlati szenvedély emelkedik fődologgá, és igyekszik cselekvően önállósulni, amennyiben a külső körülményeket, a történést és az eseményeket megfosztja az epikai önállóság jogától. A jellemeknek és céloknak ez a magában megerősödő egyéni szilárdsága a cselekvésre vonatkozóan azután megfordítva a *drámai* költészethez vezet. Az eposz azonban még az érzésnek és cselekvésnek, a belső, következetesen érvényesülő céloknak és külső véletleneknek és eseményeknek ama közvetlen egységét követeli; olyan egységet, amely megbontatlan eredetiségében a nemzeti életnek és a költészetnek csakis első korszakaiban van meg.

ββ) Emellett azonban nem szabad úgy képzelnünk a dolgot, mintha egy népnek már heroikus korszakában mint olyanban, az eposz otthonában, megvolna az a művészete, hogy önmagát költőileg jellemezhesse; mert más dolog a valóságos létezésében magában poétikus nemzet, s újra más a költészet mint költői tárgyak elképzelő tudata és ilyen világ művészi ábrázolása. A benne mint *képzetben* való időzés szükséglete, a művészet megalkotása szükségszerűen később lép fel, mint maga az élet és a szellem, amely elfogulatlanul otthonos közvetlenül poétikus létezésében. Homéros és a nevét viselő költemények évszázadokkal későbbiek, mint a trójai háború, amely éppannyira valóságos tény számba megy, mint ahogy számomra Homéros történeti személy. Hasonlóképpen Osszián, ha a neki tulajdonított költemények tőle származnak, megénekel egy hősi múltat, amelynek elsüllyedt fénye felkelti a költői emlékezés és megformálás szükségletét.

γγ) Ezen elkülönülés ellenére mégis egyúttal szoros összefüggésnek kell fennmaradnia a költő és tárgya között. A költőnek még egészen ezek között a viszonyok között, ezekben a szemlélésmódokban, ebben a hitben kell állnia, és csak a költői tudattal, az ábrázolás művészetével kell megtoldania a

tárgyat, amely még szubsztanciális valóságát alkotja. Ha ellenben hiányzik a valóságos hit, élet és megszokott elképzelés rokonsága, amelyet saját jelene kényszerít rá a költőre, ha nincs meg amaz események rokonsága, amelyeket epikailag leír, akkor költeménye szükségképpen önmagában meghasonlottá és diszparáttá válik. Mert mind a két oldal, egyrészt a tartalom, az ábrázolandó epikai világ, s másrészt a költői tudatnak és elképzelésnek ettől független egyébkénti világa szellemi jellegűek, s meghatározott elvet rejtenek magukban, amely különös jellemvonásokat ad nekik. Ha mármost a művészi szellem lényegesen más, mint az, amely az ábrázolt nemzeti valóságnak és tettnek létet adott, ezáltal hasadás jön létre, amely mindjárt mint meg nem felelő és zavaró lép elénk. Mert az egyik oldalon akkor egy elmúlt világállapot jeleneteit látjuk, a másikon egy tőle különböző jelennek formáit, érzületeit, szemlélésmódjait, ebben a tovább fejlesztett reflexióban pedig a korábbi hit alakulatai hideg dologgá, babonává, egy pusztán költői gépezet üres díszévé válnak, amelyből teljesen hiányzik saját elevenségének eredeti lelke.

γ) Ez rávezet arra, milyen álláspontot kell a költői szubjektumnak általában elfoglalnia a tulajdonképpeni epikai költészetben.

αα) Bármennyire is kell, hogy az eposz tárgyilagos legyen, hogy objektív ábrázolása legyen egy önmagában megalapozott és szükségszerűségénél fogva megvalósult világnak, amelyhez a költő még közel áll saját képzelésmódjával s vele azonosnak tudja magát, azért az ilyen világot ábrázoló műalkotás mégis az egyén *szabad alkotása.* Ebben a tekintetben még egyszer emlékeztetünk Hérodotos egy mondására: Homéros és Hésiodos alkották meg a görögöknek isteneiket. Már az alkotásnak ez a szabad merészsége, amelyet Hérodotos a nevezett epikusoknak tulajdonított, azt példázza nekünk, hogy egy nép epopeiáinak régieknek kell ugyan lenniök, de nem kell a legrégibb állapotot ábrázolniok. Majdnem minden népnek ugyanis legkorábbi kezdeteiben többé vagy kevésbé valamilyen idegen kultúra, valamilyen külföldi istentisztelet volt a szeme előtt, s azt tisztelettel vette körül; mert épp abban van a szellem fogsága, babonája, barbársága, hogy a legmagasabbat, ahelyett, hogy otthonos volna benne, valami magától idegennek, nem a saját nemzeti és egyéni tudatából fakadtnak tudja. Így pl. a hinduknak nagy epopeiáik kora előtt bizonyára val-

lási képzeteik és egyéb állapotaik több nagy forradalmán kellett keresztülmenniök; a görögöknek is, mint már előbb láttuk, egyiptomi, frig, kisázsiai elemeket kellett átalakítaniok; a rómaiak készen találtak görög elemeket, a népvándorlás barbárai római és keresztény elemeket stb. Csak amikor a költő szabad szellemmel leveti az ilyen igát, amikor saját birtokát nézi, saját szellemét tartja méltónak, s ezzel eltűnt a tudat homályossága — csak akkor kezdődhetik a tulajdonképpeni eposz korszaka; mert a másik oldalon elvonttá lett kultuszok, kidolgozott dogmák, megállapított politikai és erkölcsi alapelvek korszakai ismét túl vannak a konkrét otthonos világon. Ezzel szemben az igazi epikai költő, az alkotás önállósága ellenére, egészen otthonos marad világában mind amaz általános hatalmak, szenvedélyek és célok tekintetében, amelyek az egyének belsejében hatékonyaknak bizonyulnak, mind valamennyi külső oldalt illetően. Így pl. Homéros otthonosan beszélt világáról, s ahol mások otthonosan érzik magukat, mi is otthonosak vagyunk, mert itt az igazságot szemléljük, a szellemet, amely az ő világában él s *önmagát* látja benne, s mi jól és derűsen érezzük magunkat, mert maga a költő beleteszi egész érzületét és szellemét. Az ilyen világ a *fejlődés* és műveltség alacsony fokán állhat, de megmarad a költészet és közvetlen szépség fokán, úgyhogy mindazt, amit a magasabbrendű szükséglet, a tulajdonképpeni emberi követel, minden egyes hős becsületét, érzületét, érzését, tanácsát, tetteit tartalmilag elismerhetjük, megérthetjük, s ezeket az alakokat ábrázolásuk részletességében mint magasrendűeket és életteljeseket élvezhetjük.

ββ) Az egésznek objektivitása kedvéért azonban a költőnek mint *szubjektum*nak vissza kell lépnie *tárgyá*val szemben és el kell tűnnie benne. Csak az alkotás, nem pedig a költő jelenik meg, s mégis az övé az, ami kifejeződik a költeményben; a maga szemléletében alakította ki, a maga lelkét, egész szellemét tette bele. De hogy ezt tette, az nem tűnik ki kifejezetten. Így pl. azt látjuk, hogy az Iliasban majd Kalchas értelmezi az eseményeket, majd Nestór, s ezek mégis a költő értelmezései; sőt azt is, ami a hősök bensejében végbemegy, objektívan az istenek közbelépéseként magyarázza, mint ahogy a haragos Achilleusnak megjelenik Athéné, hogy megfontoltságra intse őt. Ez a költő tette; mivel azonban az eposz nem a költői szubjektum belső világát, hanem a dolgot tárja elénk,

azért az alkotás szubjektív mozzanatának éppúgy háttérbe kell szorulnia, ahogyan maga a költő teljesen elmerül abban a világban, amelyet kibontakoztat szemünk előtt. — Ebből a szempontból a nagy epikai stílus abban van, hogy úgy tűnik, mintha a mű magában tovább dalolná magát, s önállóan lép fel, anélkül, hogy szerző állna az élén.

γγ) Mindamellett azonban az epikai költemény, mint valódi műalkotás, csak *egy* egyéntől származhatik. Mert bármennyire is az egész nemzet ügye szól is az eposzból, mégsem egy nép mint összesség költ, hanem csak egyesek költenek. Egy kor, egy nemzet szelleme a szubsztanciális ható ok ugyan, de ez csak akkor válik mint műalkotás valósággá, ha *egy* költő egyéni géniuszává foglalódik össze, aki azután ezt az általános szellemet és tartalmát mint saját szemléletét és saját művét teszi tudatossá és dolgozza ki. Mert a költés szellemi teremtés, a szellem pedig csupán mint egyes valóságos tudat és öntudat létezik. Ha mármost bizonyos hangnemben már itt van egy mű, akkor ez persze valami adottá lesz, úgyhogy azután mások is képesek megütni a hasonló vagy azonos hangnemet, mint ahogy még most is halljuk, hogy száz meg száz költeményt goethei módon énekelnek. Ámde sok költemény ugyanabban a hangnemben énekelve, még nem alkot egységes művet; ez csak *egy* szellemből fakadhat. Olyan pont ez, amely különösen a homérosi költeményekre és a Nibelung-énekre vonatkozóan válik fontossá, amennyiben az utóbbira nézve egy meghatározott szerző nem igazolható történelmi bizonyossággal, az Ilias és Odysseia tekintetében pedig, mint ismeretes, azt a nézetet állították fel, hogy Homéros mint az egésznek ez az *egy* költője sohasem létezett, hanem egyes költők alkották meg az egyes részeket, s ezeket azután összeilleszteték ama két nagyobb művé. Ezzel az állítással kapcsolatban mindenekelőtt az a kérdés, vajon ama költemények mindegyike magában szerves epikai egész-e, vagy pedig, ahogy most terjesztik, szükségszerű kezdet és vég nélkül valók, s ezért a végtelenségig lehetett volna őket folytatni. A homérosi énekek persze nem mutatják drámai alkotások tömör összefüggését, hanem természetüknél fogva lazább egységűek, úgyhogy, mivel minden rész önálló lehet s ilyennek tűnhetik fel, nyitva álltak több közbeiktatás és egyéb változtatás számára; mégis azonban mindenképpen igazi, bensőleg szerves epikai totalitást alkotnak, ilyen egészet pedig csak *egy* költő hozhat

létre. A különböző, hasonló hangnemben költött rapszódiának egységnélküliségéről és puszta összeillesztéséről szóló felfogás művészellenes és barbár. Ha azonban ez a nézet csak azt akarja jelenteni, hogy a költő mint szubjektum eltűnik műve mögött, akkor ez a legnagyobb dicséret; akkor csak azt jelenti, hogy nem ismerhető fel az elképzelésnek és érzésnek semmiféle szubjektív modorossága. S ez áll a homérosi költeményekre. Csakis a dolog, a népnek objektív szemlélésmódja tárul elénk. De még a népéneknek is szájra van szüksége, amely kidalolja azt a nemzeti érzéssel teli bensőből, s még inkább egy magában *egységes* műalkotás követeli meg *egy* egyénnek magában egységes szellemét.

2. *A tulajdonképpeni eposz különös meghatározásai*

Eddig az epikai költészet *általános* jellege tekintetében elsősorban röviden megemlítettük azokat a fogyatékos műfajokat, amelyek epikai hangúak ugyan, azonban mégsem totális epopeiák, mivel nem ábrázolják sem egy nemzet állapotát, sem egy konkrét eseményt ilyen teljes világon belül. De csak ez utóbbi adja meg a megfelelő tartalmat a tökéletes eposznak, amelynek alapvonásait és feltételeit az imént jellemeztem.

Ezek után az előzetes megjegyzések után most azt kell kérdeznünk, milyen *különös* követelmények vezethetők le magának az epikai műalkotásnak természetéből. Itt azonban máris felmerül az a nehézség, hogy általánosságban ezekről a különösebb követelményekről keveset mondhatunk, úgyhogy mindjárt rá kellene térnünk a történeti fejlődésre, s meg kellene vizsgálnunk a népek egyes epikai műveit, amelyek a korok és nemzetek nagy különbözőségénél fogva kevés reményt nyújtanak megegyező eredményekre. Ez a nehézség azonban eltűnik azáltal, hogy a sok epikai bibliából kiemelhetünk *egyet,* amelyben igazolását kapjuk annak, ami a tulajdonképpeni eposz igazi jellegeként megállapítható. Ezek a *homérosi* énekek. Ezért főként belőlük veszem azokat a vonásokat, amelyek véleményem szerint, a dolog természeténél fogva, az eposz fő meghatározásai. Ezeket a következő szempontokban foglalhatjuk össze.

Először felmerül az a kérdés, hogy milyennek kell lennie annak az *általános* világállapotnak, amelynek talaján az epikai esemény megfelelő ábrázolást kaphat.

Másodszor ennek az egyéni eseménynek a minőségét kell megvizsgálnunk.

Harmadszor végül szemügyre kell vennünk azt a formát, amelyben ez a két oldal egy műalkotás egységévé fonódhatik össze és epikailag kikerekedhetik.

a) Az epikai általános világállapot

Mindjárt kezdetben láttuk, hogy az igazi epikai eseményben nem valamilyen egyes önkényes tett megy végbe, s így nem pusztán esetleges történés az elbeszélés tárgya, hanem a kor és a nemzeti állapotok totalitásává szétágazódó cselekmény, amely ezért csak egy kiterjedt világon belül szemléltethető és megköveteli ennek a teljes valóságnak ábrázolását. — Ennek az általános talajnak igazán költői alakját illetően rövidre foghatom mondanivalómat, mivel a fő pontokat már az első részben érintettem az általános világállapot vizsgálata során az eszményi cselekményre vonatkozólag. (Esztétika. I. köt. 183—200. l.). E helyütt tehát csak azt említem meg, ami az eposzra nézve fontos.

α) Annak az egész élethelyzetnek a szempontjából, amely az eposz háttere, a legmegfelelőbb az, ha az már a tényleges valóság formáját ölti fel az egyének számára, de még az eredeti elevenség legszorosabb összefüggésében marad velük. Mert ha az élen álló hősöknek még csak meg kell alapozniok egy általános állapotot, akkor annak meghatározása, hogy mi van vagy minek kell létezést kapnia, nagyobb mértékben a szubjektív jellem dolga lesz, mint amennyire az eposzhoz illik, s nem jelenhetik meg objektív realitásként.

αα) Meg kellett lenniök, létre kellett jönniök az erkölcsi élet viszonyainak, a család és a nép mint egész nemzet összetartásának háborúban és békében, de úgy, hogy még nem érték el olyan általános szabályok, kötelességek és törvények formáját, amelyek magukban, az egyének eleven, szubjektív különössége nélkül is érvényesek, s amelyeknek van erejük arra, hogy az egyéni akarással szemben is megmaradjanak. Ellenkezőleg a jog és méltányosság *érzékének*, az erkölcsnek, a kedélynek, a jellemnek kell egyedüli forrásuknak és támaszuknak látszania, úgyhogy az értelem még nem képes a prózai valóság formájában szembeállítani és megszilárdítani őket

a szívvel, az egyéni érzülettel és szenvedéllyel. Az olyan államhelyzetet, amely már megszervezett alkotmánnyá alakult ki és kidolgozott törvényekkel, általánosan érvényesülő joghatósággal, jól berendezett közigazgatással, minisztériumokkal, állami hivatalokkal, rendőrséggel stb. rendelkezik, el kell utasítanunk mint valódi epikai cselekmény talaját. Az objektív erkölcsiség viszonyainak már akaratból kell ugyan fakadniok és meg kell valósulniok, de csak maguk a cselekvő egyének és jellemük által kaphatnak létezést, nem pedig már különben is általánosan érvényes és magában jogos formában. Így az eposzban megtaláljuk ugyan az objektív élet és cselekvés szubsztanciális közösségét, éppúgy azonban a szabadságot is ebben a cselekvésben és életben, amely mintha teljesen az egyének szubjektív akaratából jönne létre.

ββ) Ugyanez áll az ember viszonyára az őt környező *természethez,* amelyből *szükségletei* kielégítésének eszközeit veszi, valamint e *kielégítés* módjára. Ebben a tekintetben is utalnom kell arra, amit már korábban, az eszmény külső meghatározottságával kapcsolatban részletesebben kifejtettem. (Esztétika. I. köt. 268—274. l.) Mindaz, amit az ember felhasznál a külső életben, a ház és az udvar, a sátor, a szék, az ágy, a kard és a lándzsa, a hajó, amellyel átszeli a tengert, a kocsi, amely harcba viszi őt, sütés és főzés, az állatok levágása, evés és ivás — mindebből semmi sem válhatott pusztán holt eszközzé számára, hanem még egész érzületével és valójával bennük kell élnie, s ezáltal a magában külsőlegesnek az emberi egyénnel való szoros kapcsolatnál fogva ugyancsak emberileg átlelkesült, egyéni jelleget kell adnia. Mai gépészetünk és gyáriparunk s az ebből származó termékek, valamint egyáltalán külső életszükségleteink kielégítésének módja ebből a szempontból csakúgy, mint a modern államszervezet, nem felelnének meg annak az élethátternek, amelyet az eredeti eposz megkövetel. Mert ahogyan a tulajdonképpeni epikai világnézet állapotaiban még nem kellett érvényesülnie az értelemnek a maga általánosságaival és ezeknek az egyéni érzülettől függetlenül megvalósuló uralmával, úgy az ember sem látszhatik itt még elszakadottnak a természettel való eleven összefüggéstől és a vele való erőteljes és friss, részben baráti, részben harcoló közösségtől.

γγ) Ez az a világállapot, amelyet már más helyütt — az idillikussal szemben — *heroikusnak* neveztem. A legszebb köl-

tőiséggel és a valódi emberi jellemvonások gazdag tartalmasságával Homéros írja le ezt a világállapotot. Itt a házi és a közéletben nem barbár valóságot, nem is rendezett családi és állami élet pusztán értelmes prózáját látjuk magunk előtt, hanem azt az eredeti költői középet, amelyet fentebb jellemeztem. Egyik fő pont azonban ebben a tekintetben valamennyi alak szabad egyénisége. Az *Iliasban* pl. Agamemnón a királyok királya ugyan, a többi fejedelem az ő jogara alatt áll, de fő hatalma nem válik a parancsolás és engedelmeskedés, az úr és szolgái rideg kapcsolatává. Ellenkezőleg: Agamemnónnak tekintettel kell lennie sok mindenre, és értenie kell ahhoz, hogy okosan engedjen, mivel az egyes vezérek nem összehívott helytartók vagy tábornokok, hanem éppoly önállóak, mint ő maga; szabadon sereglettek köréje, vagy mindenféle eszközzel bírták rá őket a hadjáratra; Agamemnónnak tanácskoznia kell velük, s ha úgy tetszik nekik, akkor távolmaradnak a harctól, mint Achilleus. A szabad részvétel, valamint ennek éppoly önkéntes megszüntetése, amelyben csorbítatlanul megmarad az egyéniség függetlensége, az egész viszonynak megadja költői alakját. Hasonló jelenséggel találkozunk az oszsziáni költeményekben, valamint Cid és a fejedelmek kapcsolatában, akiket a nemzeti romantikus lovagságnak ez a költői hőse szolgál. Még Ariostónál és Tassónál sincs veszélyben ez a szabad viszony, s különösen Ariostónál az egyes hősök csaknem összefüggéstelen önállósággal indulnak saját kalandjaikra. Amilyen a vezérek viszonya, olyan a népé is a vezéreihez. Önként követte őket; még nincs olyan kényszerítő törvény, amelynek a nép alá volna vetve; az engedelmeskedés alapja a becsület, a tisztelet, a szégyenérzet a mindig erőszakra kész hatalmasabb előtt, a hősi jellem imponáló volta stb. S így a házon belül is rend uralkodik, de nem mint szigorú szolgálati rend, hanem mint érzület és erkölcs. Minden úgy tűnik fel, mintha épp közvetlenül így keletkezett volna. A görögökről pl. Homéros azt beszéli a trójaiakkal vívott egyik harc alkalmából, hogy ők is sok derék harcost veszítettek, de kevesebbet mint a trójaiak, mert — mondja Homéros — mindig igyekeztek a komoly veszélyt távoltartani egymástól. Tehát segítettek egymásnak. Ha manapság meg akarnók állapítani a különbséget a jól begyakorolt és a műveletlen haderő között, akkor a képzett hadsereg lényeges ismertetőjegyét is ebben az összetartásban és abban a tudatban kellene keresnünk, hogy

csak a másokkal való egységben érnek valamit. A barbárok csak tömegek, amelyekben senki sem bízhatik a másikban. Ami azonban nálunk mint szigorú és fáradságos katonai fegyelem eredménye, mint begyakorlás, parancs és szilárd rend uralma jelenik meg, az Homérosnál még olyan erkölcs, amely magától érvényesül, s elevenen benne lakozik az egyénekben mint egyénekben.

Ugyanez az alapja Homérosnál a külső dolgok és állapotok különféle leírásainak. Olyan természeti képeknél, amilyeneket a mi regényeinkben kedvelnek, nem sokat időzik ugyan, viszont rendkívül részletesen ír le egy-egy pálcát, jogart, ágyat, fegyvereket, ruhákat, ajtófélfákat, s még a sarokvasat sem felejti el megemlíteni, amelyen az ajtó forog. Nálunk az ilyesmi nagyon külsőlegesnek és közömbösnek látszanék, sőt műveltségünk alapján rendkívül rideg előkelőséggel viseltetünk egy sereg tárgy, dolog és kifejezés iránt, és széleskörű rangsorunk van a ruházat, az eszközök stb. különböző fokozataiban. Ezenkívül manapság a szükségleteink kielégítésére szolgáló bármily eszköz termelése és elkészítése a gyári és ipari munka műveleteinek olyan sokféleségévé forgácsolódik szét, hogy e széleskörű megoszlásnak minden különös oldala alárendelt valamivé fokozódik le, amit nem kell figyelemre méltatnunk és felsorolnunk. A héroszok világa azonban a tárgyaknak és a találmányoknak hasonlíthatatlanul eredetibb egyszerűségét mutatja, s hosszasabban időzhetik leírásuknál, mert mindezek a dolgok még egyenrangúak, és olyasminek számítanak, amiben az ember, ha csak egész élete őt el nem téríti tőle és csak intellektuális szférába nem vezeti, még megtalálja ügyességének, gazdagságának és pozitív érdeklődésének becsületét. Ökröt levágni, elkészíteni, bort tölteni stb. maguknak a héroszoknak a dolga, s ezt mint célt és élvezetet végzik, míg nálunk egy nem hétköznapi ebéd nemcsak ritka, finom dolgok feltálalásával jár, hanem ezenkívül még nagyszerű beszélgetéseket is követel. Ennélfogva nem szabad azt gondolnunk, hogy Homéros körülményes leírásai a tárgyak körében költői pótléknak vannak szánva egy sivárabb dologhoz, hanem ez a részletező megfigyelés maguknak az ábrázolt embereknek és állapotoknak a szelleme; ahogyan nálunk pl. a parasztok nagy részletességgel beszélnek külsőleges dolgokról, vagy lovagjaink is hasonló hosszadalmassággal tudnak beszélni istállóikról, lovaikról, csizmáikról, sarkantyúikról, nadrágjaikról

stb., ami persze egy méltóbb intellektuális élethez képest laposnak tetszik.

Ez a világ mármost nem foglalhatja magában pusztán ama *különös* esemény *korlátolt* általánosságát, amely az ilyen feltételezett talajon végbemegy, hanem a nemzeti szemlélet *totalitásává* kell bővülnie. A legszebb példa erre az Odysseia; ez nemcsak a görög fejedelmek, szolgáik és alárendeltjeik otthoni életébe vezet be bennünket, hanem a legrészletesebben elénk tárja az idegen népekről, a tenger veszedelmeiről, a holtak hajlékáról stb. alkotott különféle elképzeléseket is. De még az Iliasban is, ahol a tettek színhelye, a tárgy természetének megfelelően, szükségképp korlátozottabb, s a háborús viadal közepette a béke jelenetei kevés helyet találhattak, Homéros pl. művészi módon csodálatra méltó szemléletességgel ábrázolta Achilleus pajzsán a föld és az emberi élet egész kerekségét, lakodalmakat, törvénykezéseket, a földművelést, nyájakat stb., a városok egymás elleni magánháborúit; Achilleus pajzsának leírását, ennyiben nem tekinthetjük külsőleges, mellékes dolognak. Azokban a költeményekben ellenben, amelyek Osszián nevét viselik, a világ egészben túlságosan szűk korlátú és határozatlan, s éppen ezért már lírai jellegű; Dante angyalai és ördögei sem alkotnak olyan önmagáért való világot, amely közelebbről érintene bennünket, hanem csupán arra szolgálnak, hogy megjutalmazzák és megbüntessék az embert. Mindenekelőtt azonban a *Nibelung-ének*ből hiányzik egy szemléletes talaj meghatározott valósága, úgyhogy az elbeszélés ebben a tekintetben már a vásári éneklés hangjához közeledik. Mert bár eléggé terjengős, mégis olyan, mintha mesterlegények távolról hallottak volna róla, s most a maguk módján beszélnék el a dolgot. Nem látjuk magát a dolgot, hanem csak a költő tehetetlenségét és kínlódását észleljük. A gyengeségnek ez az unalmas bőbeszédűsége persze a Hősök Könyvében még kellemetlenebb; végül csak azok a valóságos mesterlegények tettek túl rajta, akik mesterdalnokok voltak.

β) Mivel azonban az eposznak egy sajátlagosan a különösség minden oldaláról meghatározott világot kell formálnia a művészet számára, s ezért önmagában egyéninek kell lennie, azért egy *meghatározott* nép világa tükröződik benne.

aa) Ebben a tekintetben minden igazán eredeti epopeia egy nemzeti szellem szemléletét adja a családi élet erkölcseiben, a háború és béke közállapotaiban, a maga szükségleteivel

ben, művészeteiben, szokásaiban, érdekeiben, egyáltalán képet ad a tudat egész fokáról és jellegéről. Az epikai költeményeket méltatni, közelebbről megvizsgálni, magyarázni ezért, mint már fentebb láttuk, nem egyéb, mint a nemzetek egyéni szellemeit vonultatni el lelki szemünk előtt. Ezek együttesen magukban a világtörténelmet képviselik, ennek legszebb, szabad, meghatározott elevenségében, alkotó tevékenységében és tettében. A görög szellemet pl. és a görög történelmet, vagy legalábbis elvét annak, hogy fejlődésének kiindulópontján mi volt a nép és mit hozott magával, hogy megállja helyét tulajdonképpeni történelmének harcában — semmiféle forrásból nem ismerjük meg oly elevenen, oly egyszerűen, mint Homérosból.

ββ) Ámde a nemzeti valóságnak *két* faja van. Először éppezen egyes nép legsajátosabb szokásainak egészen *pozitív* világa, ebben a meghatározott korban, ilyen földrajzi és éghajlati fekvésben, ezekkel a folyókkal, hegyekkel, erdőkkel és ilyen természeti környezettel általában. Másodszor a szellemi tudat nemzeti *szubsztanciája* a vallás, a család, a közösség stb. tekintetében. Hogy mármost az eredeti eposz, miként ezt megköveteltük, a tartósan érvényes biblia, a népkönyv legyen és maradjon, az elmúlt valóság pozitív elemei csak akkor tarthatnak igényt továbbható eleven érdeklődésre, ha a pozitív jellemvonások belső összefüggésben vannak a nemzeti lét ama tulajdonképpeni szubsztanciális oldalaival és irányaival. Mert különben a pozitív teljesen esetlegessé és közömbössé válik. Így pl. a hazai földrajz hozzátartozik a nemzeti jelleghez; ha azonban a népnek nem adja meg sajátos jellegét, akkor valamely távoli másfajta természeti környezet, ha csak nem mond ellent a nemzeti sajátszerűségnek, részint nem zavaró hatású, sőt részint valami vonzót is tartalmazhat a képzelőerő szempontjából. A hazai hegyek és folyók közvetlen valóságához fűződnek ugyan az ifjúkor érzéki emlékei, ha azonban hiányzik az egész szemlélés- és gondolkodásmód mélyebb köteléke, akkor ez az összefüggés mégis többé vagy kevésbé valami külsőlegessé süllyed. Ezenkívül hadi vállalkozásoknál, mint pl. az *Iliasban*, nem lehet megtartani a hazai helyet; sőt itt az idegen természeti környezetben van valami bájos és csábító. — Rosszabb azonban a helyzet valamely eposz tartós elevenségére nézve, ha az évszázadok során a szellemi tudat és élet annyira megváltozott, hogy e későbbi múlt és ama kiindulópont között

teljesen elszakadtak a kötelékek. Így járt pl. Klopstock a költészet más területein a nemzeti mitológia kialakításával és ennek következtében a *Hermann és Thusneldával*. Ugyanezt mondhatjuk a *Nibelung-énekről*. A burgundiak, Krimhilda bosszúja, Siegfried tettei, az élet egész állapota, az egész pusztuló nemzedék sorsa, az északi gondolkodásmód, Etele király stb. — mindez már semmiféle eleven összefüggésben nincs házi, polgári, jogi életünkkel, intézményeinkkel és alkotmányainkkal. Krisztus története, Jeruzsálem, Betlehem, a római jog, még a trójai háború is sokkal inkább jelenvaló számunkra, mint a Nibelungok eseményei, amelyek csupán elmúlt, mintegy seprűvel kitakarított történetek a nemzeti tudat számára. Ha az ilyesmit még most is valamiféle nemzeti üggyé s éppenséggel népkönyvvé akarják tenni, ez a legtriviálisabb, leglaposabb ötlet volt. A látszólag újra fellángoló ifjú lelkesedés napjaiban ez jele volt a halálhoz közeledtekor ismét gyermekivé vált amaz idő aggkorának, amely felfrissült azon, ami elhalt, s másoktól is elvárhatta, hogy megtalálják benne érzésüket és jelenvalóságukat.

γγ) Ha azonban egy nemzeti eposz *idegen* népek és korok érdeklődését is tartósan le akarja kötni, akkor szükséges, hogy az a világ, amelyet ábrázol, ne csak *különös* nemzeti jellegű, hanem olyan jellegű legyen, hogy a sajátos népben, ennek hősiességében és tetteiben egyszersmind az *általános emberi* jusson nyomatékosan kifejezésre. Így pl. a magában közvetlenül isteni és erkölcsi tárgy, a jellemek és az egész létezés nagyszerűsége, a szemléletes valóság, amelyben a költő elénk tudja hozni a legmagasabbrendűt és a legjelentéktelenebbet egyaránt, Homéros költeményeiben halhatatlan, örök jelenvalóságot kapott. Ebben a tekintetben nagy a különbség a nemzetek között. Nem vitatható pl., hogy a *Rámájana* a legelevenebben magában hordozza a hindu népszellemet, főként a vallási oldalról; az egész hindu élet azonban annyira túlnyomóan sajátos jellegű, hogy a tulajdonképpeni és igazán emberi nem képes áttörni e különösség korlátját. Ezzel szemben azokban az epikai ábrázolásokban, amelyeket az ószövetség foglal magában, főként a patriarkális állapotok leírásaiban, az egész keresztény világ kezdettől fogva otthonosnak érezte magát, s újból meg újból élvezte ezeket az olyan nagy szemléletességgel rajzolt eseményeket; Goethe pl. már gyermekkorában »szétszórt élete és szétforgácsolódott tanulása ellenére mégis

szellemét, érzéseit erre az *egy* pontra gyűjtötte össze csendes hatásra«, s még késő öregkorában is azt mondja ezekről a történetekről, hogy »bármennyit barangoltunk a Keleten, mindig úgy tértünk vissza ezekhez az írásokhoz, mint a legüdítőbb, bár itt-ott zavaros, gyakran a föld alá rejtőző, de azután ismét tisztán és frissen felbukkanó forrásvizekhez.«

γ) *Harmadszor* végül nem kell, hogy egy különös nép általános állapota e nép egyéniségének ebben a nyugodt általánosságában legyen az eposz tulajdonképpeni tárgya, s hogy ezt magában írják le, hanem az csak mint az az *alap* jelenhetik meg, amelynek talaján végbemegy egy magában továbbfejlődő, a népvalóság minden oldalát érintő és magában felvevő esemény. Az ilyen esemény nem lehet puszta külső történés, hanem szubsztanciális szellemi, az akarat által megvalósuló célnak kell lennie. De hogy a két oldal, az általános népállapot és az egyéni tett, szét ne essék, a meghatározott eseménynek magán azon a talajon kell találnia indítékát, amelyen mozog. Ez csak azt jelenti, hogy az ábrázolt epikai világnak olyan konkrét egyes helyzetbe kell foglalódnia, hogy belőle szükségszerűen fakadjanak azok a meghatározott célok, amelyeknek megvalósítását az eposz hivatott elbeszélni. Láttuk már az első részben, az eszményi cselekményről általában szólva (Esztétika. I. köt. 221—226. l.), hogy ez olyan helyzeteket és körülményeket feltételez, amelyek összeütközésekhez, sértő akciókhoz s ezáltal szükségszerű visszahatásokhoz vezetnek. Annak a meghatározott helyzetnek, amelyben feltárul előttünk egy nép epikai világhelyzete, ezért önmagában *összeütközés*-jellegűnek kell lennie. Ezáltal az epikai költészet egyazon területre lép a drámaival, s ennélfogva e helyütt eleve meg kell állapítanunk a különbséget epikai és drámai összeütközés között.

aa) A legáltalánosabban megállapíthatjuk, hogy az eposz legmegfelelőbb helyzete a *háborús állapot* összeütközése. Mert a háborúban épp az egész nemzet jön mozgásba, s általános állapotaiban friss elevenség és tevékenység mutatkozik, amennyiben itt a totalitásnak mint olyannak kell önmagáért helytállania. Ennek az elvnek látszólag ellentmond ugyan mind Homéros Odysseiája, mind sok vallásos epikai költemény tárgya is, jóllehet a legtöbb nagy epopeia igazolja azt. Az az összeütközés azonban, amelynek eseményeit az Odysseia elbeszéli, ugyancsak a trójai hadjáratban gyökerezik, s mind az

ithakai házi állapotok, mind a hazafelé igyekvő Odysseus szempontjából, bár nem a görögök és trójaiak közötti harcok valóságos ábrázolása, mégis a háború közvetlen következménye. Sőt maga is a háború egy fajtája, mert sok főhősnek mintegy újra meg kell hódítania otthonát, amelyet tízévi távollét után megváltozott állapotban lát viszont. — Ami a vallásos eposzokat illeti, főleg Dante Isteni Színjátéka szól ellenünk. De itt is az alapösszeütközés a diabolikusnak istentől való amaz eredeti elpártolásából származik, amely az emberi valóságon belül felidézi az állandó külső és belső háborút az isten ellen harcoló és a neki tetsző cselekvés között, s a pokolbeli kárhozatban, a tisztítótűzben való megtisztulásban és a paradicsomi üdvösségben ölt örök alakot. A Messiásnak is csakis a közvetlen háború isten fia ellen lehet a középpontja. A legelevenebb és legmegfelelőbb azonban mindig magának egy valóságos háborúnak az ábrázolása, amint látjuk már a Rámájanában, a leggazdagabban az Iliasban, de azután Ossziánnál is, majd Tasso és Ariosto, valamint Camoens híres költeményében. A háborúban ugyanis a *vitézség* marad a fő érdek, a vitézség pedig olyan lelkiállapot és tevékenység, amely sem a lírai kifejezésre, sem a drámai cselekvésre nem alkalmas, hanem főképpen az epikai ábrázolásra. Mert a drámában a belső *szellemi* erő vagy gyengeség, az erkölcsileg jogos vagy elvetendő pátosz a fődolog, az epikában ellenben a jellem *természeti* oldala. Ezért a vitézség egy nemzet háborús vállalkozásaiban van a maga helyén, mert nem olyan erkölcsiség, amelyre az akarat önmagától határozza el magát mint szellemi tudat és akarat, hanem a természetes oldalon alapul, s a szellemi oldallal közvetlen egyensúllyá olvad össze, hogy megvalósítson olyan gyakorlati célokat, amelyek megfelelőbben leírhatók, mintsem lírai érzésekben és reflexiókba foglalhatók. Mint a vitézséggel, úgy vagyunk a háborúban magukkal a tettekkel és eredményükkel is. Az akarat művei és a külső történés véletlenei szintén egyensúlyban vannak egymással. A drámából ellenben ki van zárva a puszta történés csupán külső akadályaival, mivel itt nem lehet önálló joga a külsőlegesnek, hanem ennek az egyének céljából és belső szándékaiból kell származnia, úgyhogy a véletleneknek, ha valóban bekövetkeznek és látszólag meghatározzák az eredményt, mégis a jellemek és célok, valamint az összeütközések és szükségszerű megoldásuk belső természetében van az igaz alapjuk és igazolásuk.

ββ) Mivel ilyen háborús állapotok alkotják az epikai cselekmény alapját, úgy látszik, hogy az anyag széleskörű változatossága nyílik meg az eposz számára; mert elképzelhető sok érdekes tett és esemény, amelyekben a vitézség játssza a fő szerepet, s a körülmények és történések külső hatalmának szintén megmarad a csorbítatlan joga. Mindamellett itt sem hagyható figyelmen kívül egy lényeges korlátozás az eposzra vonatkozóan. Igazán epikai jellegűek ugyanis csak *idegen* nemzetek egymás ellen viselt háborúi; dinasztikus harcok ellenben, belső háborúk, polgári zavargások inkább drámai ábrázolásra valók. Így pl. már Aristotelés ajánlja (Poétika. 14. fej.) a tragikus költőknek, hogy olyan tárgyakat válasszanak, amelyeknek tartalma a testvérháború. Ilyen jellegű *Heten Théba ellen.* Magának Thébainak fia ostromolja a várost, ennek védője pedig, az ostromlónak ellensége, saját fivére. Itt az ellenségeskedés nem önmagában létező valami, hanem ellenkezőleg az egymással háborúskodó fivérek különös egyéniségén alapszik. Egyedül a béke és egyetértés volna a szubsztanciális viszony, és csak az egyéni lélek a maga vélt jogosultságával választja szét a szükséges egységet. Hasonló példákat különösen Shakespeare történeti tragédiáiból idézhetnénk nagy számban; bennük mindenkor az egyének egyetértése volna tulajdonképpen jogosult, de a szenvedély és jellemek belső motívumai, amelyek csak *magukat* akarják és csak magukra vannak tekintettel, összeütközésekhez és háborúkhoz vezetnek. Hasonló és ezért fogyatékos epikai cselekmény szempontjából csak Lucanus *Pharsaliá*jára emlékeztetek. Bármily nagyoknak tűnnek is fel ebben a költeményben az egymás ellen harcoló célok, az egymással szembenállók mégis túlságosan közel vannak egymáshoz, nagyon is rokonok egyazon haza földje által, úgyhogy harcuk nem nemzeti totalitások háborúja, hanem pusztán pártok harcává válik, amely mindenkor azzal, hogy szétválasztja a nép szubsztanciális egységét, egyúttal szubjektív értelemben tragikus vétségbe és pusztulásba visz, s emellett az objektív eseményeket nem hagyja meg tisztán és egyszerűen, hanem összekúszálja egymással. Hasonlóan áll a dolog Voltaire *Henriade*jával is. — *Idegen* nemzetek ellenségeskedése ezzel szemben szubsztanciális valami. Minden nép magában a másiktól különböző és vele ellentétes totalitás. Ha mármost ezek ellenséges viszonyba jutnak egymással, azáltal nem szakad szét valamilyen erkölcsi kötelék, nem szenved sérelmet valami önma-

gában érvényes, nem darabolódik szét valamilyen szükségszerű egész; ellenkezőleg, harc ez az ilyen totalitásnak és létjogosultságának sértetlen fennmaradásáért. Ezért az ilyen ellenségeskedés teljességgel megfelel az epikai költészet szubsztanciális jellegének.

γγ) Viszont azonban az sem helyes, hogy minden közönséges háborút egymással szemben ellenséges érzületű nemzetek között már ezért kiváltképpen epikai jellegűnek tartsunk. Hozzá kell járulnia még egy *harmadik* mozzanatnak; nevezetesen az *egyetemes történelmi* jogosultságnak, amely egy népet a másik ellen hajt. Csak akkor bontakozik ki előttünk olyan új magasabbrendű vállalkozás képe, amely nem jelenhetik meg mint valami szubjektív, mint a leigázás önkénye, hanem egy magasabbrendű szükségszerűség megokolása által önmagában abszolút, bármennyire is a külső közvetlen ok egyfelől egy egyes sérelemnek, másfelől a bosszúnak jellegét öltheti fel. Ennek a viszonynak analógiájával találkozunk már a Rámájanában, főleg azonban az Iliasban; itt a görögök az ázsiaiak ellen vonulnak, s ezzel első mondaszerű harcait vívják annak a roppant ellentétnek, amelynek háborúi a görög történelem világhistóriai fordulópontját jelentik. Hasonlóképpen harcol Cid a mórok ellen, Tassónál és Ariostónál harcolnak a keresztények a szaracénok ellen, Camoensnál a portugálok az indusok ellen, s így látjuk majdnem valamennyi nagy epopeiában, hogy erkölcsre, vallásra, nyelvre, általában a belsőre és külsőre nézve különböző népek lépnek fel egymás ellen, s teljesen megnyugtat bennünket a magasabbrendű elvnek az alárendelt elv felett aratott, világtörténelmileg jogosult győzelme; ezt oly vitézség vívja ki, amely semmit sem hagy meg a legyőzötteknek. Ha ebben az értelemben a múlt epopeiáival szemben — amelyek a Nyugat diadalát ábrázolják a Kelet felett, az európai mértéknek, a magát határoló ész egyéni szépségének diadalát az ázsiai fény, egy befejezett tagolódáshoz el nem jutó patriarkális egységnek vagy széjjeleső elvont kapcsolatnak pompája felett — olyan epopeiákra is gondolunk, amelyek talán a jövőben lesznek, ezeknek csak a majdani amerikai eleven ésszerűség győzelmét kellene ábrázolniok egy a végtelenségig haladó mérésbe és partikularizálásba való beböröntzés felett. Mert Európában most minden nép korlátozódik a másik által, s magától nem kezdhet háborút más európai nemzettel; ha most túl tekintünk Európán, ez csak Amerika felé lehetséges.

b) Az egyéni epikai cselekmény

Az ilyen önmagában egész nemzetek konfliktusai számára feltárt talajon megy végbe *másodszor* az epikai esemény; ennek általános meghatározásait kell most megállapítanunk. Ebben a következő szempontok szerint járunk el:

Először kitűnik majd, hogy az epikai cselekmény céljának, bármennyire is általános alapon nyugszik, mégis *egyénileg* elevennek és meghatározottnak kell lennie.

Mivel azonban *másodszor* cselekedetek csak egyénektől indulhatnak ki, azért felmerül a kérdés: milyen az *epikai jellemek* általános természete?

Harmadszor: az epikai eseményben az objektivitás nem pusztán a külső megjelenés értelmében, hanem éppúgy az önmagában szükségszerűnek és szubsztanciálisnak jelentésében ábrázolódik; meg kell tehát állapítanunk azt a formát, amelyben a történésnek ez a szubsztancialitása részint mint belső rejtett szükségszerűség, részint mint örök hatalmak és egy gondviselés nyilvánvaló vezetése bizonyul hatékonynak.

α) Fentebb az epikai világ alapjaként olyan nemzeti vállalkozást követeltünk, amelyben egy népszellem totalitása találhasson kifejezést heroikus állapotainak első frisseségében. Ezen az alapon mint olyanon azonban ki kell emelkednie egy *különös* célnak, amelynek megvalósításában, mivel ez a legszorosabban összefonódik egy egyetemes valósággal, a nemzeti jellemnek, hitnek és cselekvésnek minden oldala is megmutatkozik.

αα) Az egyéniséggé elevenült célnak, amelynek különösségén mozog tovább az egész, mint már tudjuk, az eposzban egy esemény alakját kell felöltenie, s így e helyütt előbb arra a közelebbi formára kell emlékeztetnünk, amely az akarást és cselekvést általában *eseménnyé* teszi. Cselekedet és esemény mind a kettő a szellem belsejéből indul ki, s ennek tartalmát nemcsak érzések, reflexiók, gondolatok stb. elméleti kifejezésében nyilvánítja, hanem éppígy gyakorlatilag is megvalósítja. Ennek a megvalósításnak mármost két oldala van. *Először* a kitűzött és tervbevett célnak belső oldala; e cél általános természetét és következményeit az egyénnek ismernie, akarnia kell, magának be kell számítania és el kell fogadnia; *másodszor* a környező szellemi és természeti világ külső realitása, amelyen belül egyedül az ember képes cselekedni, s amelynek véletlenei majd

gátlólag, majd előmozdítóan lépnek fel, úgyhogy vagy kedvezésük szerencsésen célhoz vezeti őt, vagy pedig, ha nem akarja magát közvetlenül alávetni nekik, egyénisége energiájával kell legyőznie őket. Ha az akarat világát e két oldal megbontatlan egységében fogjuk fel, úgyhogy mind a kettőnek egyforma jogosultsága van, akkor maga a legbensőbb is mindjárt a történés formáját kapja, amely minden cselekvésnek, mivel a belső akarás a maga szándékaival, a szenvedélyek, alapelvek és célok szubjektív indítékaival már nem jelenhetik meg mint fődolog, az *események* alakját adja. A *cselekvésben* mindent a belső jellemre, a kötelességre, érzületre, szándékra stb. vezetünk vissza; *eseményekben* viszont a külső oldal is megkapja csorbítatlan jogát, mert az objektív realitás egyrészt az egésznek formája, másrészt magának a tartalomnak egyik főrésze. Ebben az értelemben mondottam már előbb, hogy az epikai költészet feladata egy cselekvés *történésének* ábrázolása, s ezért célok megvalósításának nemcsak külső oldalát kell megrögzítenie, hanem a külső körülményeknek, természeti tüneményeknek és egyéb véletleneknek ugyanazt a jogot kell juttatnia, amelyet a cselekvésben mint olyanban a belső kizárólag a maga számára vesz igénybe.

ββ) Ami közelebbről ama *különös* cél természetét illeti, amelynek megvalósítását az eposz az esemény formájában elbeszéli, az mindazok után, amiket már előre bocsátottunk, nem lehet *elvont* dolog, hanem ellenkezőleg egészen *konkrét*an meghatározottnak kell lennie, anélkül azonban, hogy a puszta önkényhez tartoznék, mert hiszen a szubsztanciális nemzeti egyetemes léten belül valósul meg. Az állam mint olyan pl., a haza, vagy egy állam és ország története mint állam és ország valami általános, amely ebben az általánosságban véve nem mint szubjektív-egyéni egzisztencia, azaz nem egy meghatározott, élő egyénnel való elválaszthatatlan összekapcsoltságban jelenik meg. Így lehet ugyan egy ország történetét, politikai életének, alkotmányának és sorsának fejlődését eseményként is elbeszélni; ha azonban az, ami történik, nem mint bizonyos hősök konkrét tette, belső célja, szenvedélye, szenvedése és véghezvivő cselekvése vonul el előttünk, akiknek egyénisége ennek az egész valóságnak formája és tartalma, akkor az esemény csak rideg, magában továbbhömpölygő tartalmában áll előttünk egy nép, egy birodalom stb. történeteként. Ebben a tekintetben a szellem legmagasabbrendű cselekedete maga a

világtörténelem volna ugyan, s ezt az egyetemes tettet az általános szellem harcmezején fel lehetne dolgozni azzá az eposszá, amelynek hőse az emberi szellem, a tudat homályosságából a világtörténelemig nevelődő és felemelkedő Humanus volna; de épp egyetemessége miatt ez az anyag nem volna eléggé egyéníthető a művészet szempontjából. Mert egyrészt eleve hiányoznék ebből az eposzból egy pontosan meghatározott háttér és világállapot mind a külső hely, mind az erkölcsök, szokások stb. tekintetében. Az egyetlen feltételezhető alap ugyanis csak az általános világszellem lehetne, amely nem szemléltethető mint különös állapot, helye pedig az egész föld. Éppígy az egyetlen megvalósított cél ebben az eposzban a világszellem célja lenne, amely csupán a gondolkodásban ragadható meg és fejthető ki határozottan igaz jelentőségében; ha azonban költői alakban lépne fel, akkor, hogy az egész megkaphassa kellő értelmét és összefüggését, mindenesetre mint önállóan magából cselekvőt kellene ama célt kiemelni. Költőileg ez csak úgy volna lehetséges, ha a történelem belső irányító mestere, az örök abszolút eszme, amely az emberiségben realizálódik, vagy mint vezető, tevékeny, végrehajtó egyén jelennék meg, vagy csupán mint rejtetten továbbható szükségszerűség érvényesülne. Az első esetben azonban e tartalom végtelensége szükségképp szétrepesztené a meghatározott egyéniségnek mindig szűkkorlátú művészi edényét, vagy pedig, hogy elejét vegye ennek a hátránynak, sivár allegóriává süllyedne, amely általános reflexiókkal szolgálna az emberi nemnek és nevelésének rendeltetéséről, a humanitás, az erkölcsi tökéletesség céljáról, vagy ahogy éppen megállapítanák a világtörténelem célját. A másik esetben viszont azokat a különböző népszellemeket kellene a különös hősökként ábrázolni, amelyeknek harcoló létévé bontakozik szét a történelem s mozog tovább haladó fejlődésben. Ha azonban a nemzetek szellemét a maga valóságában akarjuk költőileg megjelentetni, ez csak úgy történhetnék, hogy a valóban világtörténelmi alakok tetteikben vonulnának el előttünk. Ekkor azonban csak egy sor különös alakot látnánk, akik pusztán külsőleges egymásutánban merülnének fel és süllyednének el újra, úgyhogy hiányoznék belőlük valamilyen egyéni egység és kapcsolat, mivel az irányító világszellem mint a belső magánvaló és sors akkor nem állhatna az élre mint maga is cselekvő egyén. Ha pedig a népszellemeket is megragadnók általánosságukban, s ebben a szubsztancialitásban cse-

lekedtetnők őket, ebből is csak hasonló sor adódnék, benne az egyének ezenkívül, hindu inkarnációkhoz hasonlóan, a létezésnek csupán látszatával bírnának, amelynek költött volta szükségképp elhalványodnék a valóságos történelemben realizált világszellem igazsága előtt.

γγ) Ebből levonhatjuk azt az általános szabályt, hogy a különös epikai esemény csak akkor érhet el költői elevenséget, ha *egy* egyéniséggel olvasztható össze a legszorosabban. Ahogyan *egy* költő gondolja ki és valósítja meg az egészet, úgy *egy* egyénnek kell állania az élén, akihez kapcsolódik az esemény, s ez ezen az *egy* alakon vezetődik tovább és zárul le. Ám ebben a tekintetben is még lényeges közelebbi követelmények lépnek fel. Mert ahogyan előbb egy bizonyos élettörténetnek világtörténelmi tárgyalása, úgy most megfordítva *életrajzilag* költői tárgyalása tűnhetnék fel a legtökéletesebb és tulajdonképpeni epikai tárgynak. De ez nem áll. Az életrajzban ugyanis az egyén egy és ugyanaz marad ugyan, de azok az események, amelyekbe bonyolódik, teljesen függetlenül széthullhatnak, úgyhogy a szubjektum csupáncsak egészen külsőleges és véletlen kapcsolópontjuk marad. De ha azt akarjuk, hogy az eposz magában egységes legyen, akkor annak az eseménynek is, amelynek formájában ábrázolja tartalmát, magában egységesnek kell lennie. Mind a kettőnek, a szubjektum egységének és az objektív történés magában való egységének, találkoznia kell és össze kell kapcsolódnia egymással. Igaz ugyan, hogy a Cid életében és tetteiben a hazai földön az az *egy* nagy egyén érdekes, aki mindenben hű marad magához, fejlődésében, hősiességében és halálában; tettei elmennek mellette, mint a szobrászatnak egy istene mellett, s maga is végül elment mellettünk, önmaga mellett is; de a Cidről szóló költemények mint rímkrónika sem alkotnak tulajdonképpen eposzt, mint későbbi románcok pedig, amint ez a műfaj megkívánja, csak egyes helyzetekre való szétforgácsolódásai ennek a nemzeti hősi létnek, s nincs szükségük arra, hogy *egy* különös esemény egységévé kapcsolódjanak össze. Ezzel szemben a legszebben tesz eleget ennek az imént felállított követelménynek az Ilias és az Odysseia; bennük Achilleus és Odysseus emelkednek ki mint főalakok. Hasonlóan áll a dolog a Rámájanában is. Azonban különösen figyelemre méltó helyet foglal el e tekintetben Dante Isteni Színjátéka. Itt ugyanis maga az epikus költő az az egy egyén, akinek vándorlásához a poklon, tisztító tűzön és para-

dicsomon át kapcsolódik minden, úgyhogy saját élményeiként beszélheti el fantáziája alkotásait, s ezért jogot kap arra is, hogy nagyobb mértékben, mint amennyire más epikusoknak meg van engedve, saját érzéseit és reflexióit is belefonja az objektív műbe.

β) Bármennyire tehát azt beszéli el az epikai költészet általában, ami van és ami történik, s ezzel tartalma is, formája is az objektív világ, másfelől, mivel egy *cselekvés* történése vonul el előttünk, mégis éppen az *egyének* s az, amit tesznek és szenvednek, a tulajdonképpeni kiemelkedő. Mert csakis egyének, akár emberek, akár istenek, tudnak valóságosan cselekedni, s minél elevenebben kell összeszövődniök azzal, ami végbemegy, annál nagyobb mértékben lesz joguk magukra vonni a fő érdeklődést. Ebből a szempontból az epikai költészet egyazon talajon áll mind a lírával, mind a drámai költészettel, s ezért szükségképp fontos számunkra, hogy határozottabban kiemeljük, miben van a sajátlagosan *epikai* az egyének ábrázolásában.

αα) Egy epikai jellem objektivitásához hozzátartozik mindenekelőtt, különösen a fő alakokra vonatkozóan, hogy önmagában vonások *totalitása*, hogy egész ember, s ezért a léleknek általában s közelebbről a nemzeti érzületnek és a cselekvés módjának minden oldala kifejletten mutatkozik meg rajta. Ebben a tekintetben már az első részben (Esztétika. I. köt. 246—247. l.) figyelmeztettem a homérosi hősök alakjaira, főleg a tisztán emberi és nemzeti tulajdonságok sokféleségére, amelyeket Achilleus elevenen egyesít magában, neki pedig az Odysseia hőse a leggazdagabb tartalmú ellenképe. A jellemvonások és helyzetek hasonló sokoldalúságában mutatkozik Cid is: mint fiú, hős, szerető, férj, házigazda, apa, a királyhoz, híveihez, ellenségeihez való viszonyában. Más középkori epopeiák ellenben sokkal elvontabbak maradnak a jellemzés e módjában, különösen ha hőseik csupán a lovagságnak mint olyannak érdekeiért szállnak síkra, s eltávolodnak a tulajdonképpeni szubsztanciális népi tartalom körétől.

Az epikai jellemeknek e totalitásként való kibontakozása a legkülönbözőbb helyzetekben: ez ábrázolásuk egyik fő oldala. A drámai költészet tragikus és komikus alakjaiban is lehet ugyan éppilyen belső gazdagság; mivel azonban a fődolog bennük egy mindig egyoldalú pátosz éles összeütközése egy ellentétes szenvedéllyel egészen meghatározott területeken és célo-

kon belül, azért az ilyen sokoldalúság részben, ha nem is felesleges, de mégis inkább mellékes gazdagság, részben egyáltalán felülmúlják ezt az *egyetlen* szenvedély s ennek alapjai, etikai szempontjai stb., s háttérbe szorítják az ábrázolásban. Az epikainak totalitásában azonban minden oldal megtartja jogosultságát önállóbb szélességben való kibontakozásra. Mert egyrészt ez bennerejlik az epikai forma elvében általában, másrészt az epikai egyénnek már az egész világállapot szerint joga van ahhoz, hogy olyan és az legyen, amilyen és ami, s ezt juttassa érvényre, mivel olyan időkben él, amelyekbe éppen ez a *lét*, a közvetlen egyéniség tartozik bele. Lehet természetesen pl. Achilleus haragját illetően morális-bölcs módon elmélkedni arról, milyen bajt és kárt okozott ez a harag, s lehet ebből következtetést levonni magának Achilleusnak kiválósága és nagysága ellen, aki nem lehet tökéletes hős és ember, ha még arra sem volt elég ereje és önuralma, hogy haragjában mérsékelje magát. De Achilleus nem érdemel megrovást, s haragját nem csupán a többi nagy tulajdonsága miatt kell elnéznünk, hanem Achilleus *az, aki*, s ezzel a dolog epikai tekintetben el van intézve. Éppígy áll a dolog becsvágyával és dicsőségvágyával is. Mert e nagy jellemek fő joga abban az energiában van, amellyel *önmagukat* érvényesítik, mivel különösségükben egyúttal az általánost hordozzák; míg megfordítva a közönséges moralitás abban van, hogy az ember figyelmen kívül hagyja saját személyiségét s egész energiáját belehelyezi ebbe a figyelmen kívül hagyásba. Milyen roppant önérzet emelte Nagy Sándort barátai és oly sok ezernek élete fölé. — A bosszúállás, sőt a kegyetlenségnek egy vonása hasonló energia heroikus korokban, s ebben a vonatkozásban sem kell Achilleust mint epikai jellemet leckéztetni.

ββ) Épp azáltal, hogy totális egyének, akik fényesen összefoglalják magukban azt, ami egyébként a nemzeti jellemben szétszórtan elkülönül, s ebben nagy, szabad, emberileg szép jellemek maradnak, ezek a fő alakok jogot kapnak arra, hogy az élen álljanak és a fő eseményt egyéniségükhöz kapcsolva lássák. A nemzet bennük az élő egyes szubjektummá összpontosul, s így vívják végig a fő vállalkozást s viselik el az események sorsát. Ebben a tekintetben pl. bouilloni Gottfried Tasso Megszabadított Jeruzsálemében, jóllehet mint a legmegfontoltabb, legbátrabb, legigazságosabb keresztes vitézt az egész hadsereg vezérévé választják, nem olyan kiváló alak, mint Achilleus, az

egész görög szellemnek ez az ifjúi virága mint olyan, vagy Odysseus. Az achájok nem győzhetnek, ha Achilleus távoltartja magát a harctól; csakis ő győzi le Hektóron aratott győzelmével Tróját is, Odysseus egyéni hazatérésében pedig tükröződik *valamennyi* görögnek hazatérése Trójából, csak azzal a különbséggel, hogy épp abban, aminek elviselése neki rendeltetett, az ebben a tárgyban rejlő szenvedések, életnézetek és állapotok totalitása kimerítő ábrázolást nyer. Drámai jellemek ellenben nem lépnek fel így, olyan egésznek önmagában totális csúcsaként, amely bennük tárgyiasul, hanem inkább elkülönülten állnak céljukkal, amelyet jellemükből vagy meghatározott, magánosabb egyéniségükkel összenőtt alapelveikből stb. merítenek.

γγ) Egy *harmadik* mozzanat az epikai egyénekre vonatkozóan abból származtatható, hogy az eposznak nem cselekvést mint cselekvést, hanem eseményt kell ábrázolnia. A drámában az a fontos, hogy az egyén a maga célja érdekében tevékenykedjék, s éppen ebben a tevékenységben és következményeiben nyerjen ábrázolást. Az egy cél megvalósításával való állandó törődés elesik az epikában. Itt is lehetnek ugyan kívánságaik és céljaik a hősöknek; a fődolog azonban az, mi minden esik meg velük ebből az alkalomból, nem pedig a céljukért való egyedüli tevékenykedés. A körülmények éppolyan tevékenyek s gyakran tevékenyebbek, mint ők. Így pl. az Ithakába való visszatérés Odysseus igazi szándéka. Az Odysseia mármost nemcsak meghatározott céljának cselekvő megvalósításában mutatja be ezt a jellemet, hanem széles kifejtésben elbeszéli mindazt, ami bolyongásában történik vele, amit szenved, milyen akadályok állnak útjába, milyen veszedelmeket kell kiállnia és mire ösztönözték őt ezek az események. Mindezek az élmények nem a cselekvéséből fakadtak, mint a drámában szükséges volna, hanem az utazás alkalmából történnek, többnyire a hősnek minden saját hozzátevése nélkül. A lótuszevőkkel, Polyphémosszal, a laistrygónokkal való kalandok után pl. az isteni Kirké tartja őt vissza magánál egy évig; azután, miután meglátogatta az alvilágot és hajótörést szenvedett, Kalypsónál időzik, mígnem az otthon után való bánatában már nem talál tetszést a nimfában, s könnyező szemmel tekint ki a sivár tengerre. Végül maga Kalypso adja neki az anyagot egy tutaj készítéséhez, ellátja őt élelemmel, borral és ruhával, s igen aggódó és barátságos búcsút vesz tőle; utóljára a phaiakoknál való tar-

tózkodás után, tudtán kívül, alva viszik el szigetének partjára. Egy cél megvalósításának ez a módja nem volna drámai jellegű. — Az Iliasban viszont Achilleus haragja, amely mindazzal, ami a továbbiakban ebből az okból származik, az elbeszélés különös tárgya, természeténél fogva nem is cél, hanem állapot; Achilleus, sérelmet szenvedve, felfortyan; utána pedig nem cselekvéshez fog drámailag; ellenkezőleg, visszavonul tétlenül, Patroklosszal a hajóknál marad a tenger partján, haraggal eltelve, mert semmibe vette őt a népek fejedelme; ekkor megmutatkoznak e távolmaradás következményei, s csak miután barátját megöli Hektór, bonyolódik Achilleus tevékenyen bele a cselekménybe. Ismét más módon van Aeneasnak előírva a cél, amelyet meg kell valósítania, s Vergilius elbeszéli mindazokat az eseményeket, amelyek ezt a megvalósítást oly sokszorosan késleltetik.

γ) Az eposzbeli történés formájára vonatkozóan most csak egy *harmadik* fontos mozzanatot kell még említenünk. Már korábban mondottam, hogy a drámában a belső akarat, az, amit ez az akarat követel és amit tennie kell, a lényeges meghatározó tényező, s maradandó alapja mindannak, ami végbemegy. A tettek, amelyek történnek, teljesen a jellem és céljai által tételezetteknek látszanak, s a fő érdek ennélfogva főképpen akörül forog, jogos vagy jogtalan-e a cselekvés a feltételezett helyzeteken és a felidézett összeütközéseken belül. Ha tehát a drámában van is valamelyes hatásuk a külső körülményeknek, ezek csak azáltal válnak érvényesekké, amit a kedély és az akarat csinál belőlük, s azon mód által, amelyen a jellem visszahat rájuk. Az eposzban ellenben a körülmények és külső véletlenek éppoly mértékben érvényesek, mint a szubjektív akarat, s amit az ember végbevisz, úgy vonul el előttünk, mint az, ami kívülről történik, úgyhogy az emberi tettnek valósággal is éppannyira a körülmények bonyolódása által meghatározottnak és előidézettnek kell bizonyulnia. Mert epikailag az egyes nemcsak szabadon önmagából és önmagáért cselekszik, hanem olyan közösség közepett áll, amelynek célja és létezése egy magában totális belső és külső világ széles összefüggésében állandó valóságos alapja mindegyik különös egyénnek. Ennek a jellegnek meg kell maradnia az eposzban ábrázolt minden szenvedélyben, elhatározásban és végrehajtásban. A külsőnek a maga független eseményeiben való egyenértékűsége mellett

úgy látszik, mintha a véletlen minden szeszélyének vitathatatlanul helye volna, pedig az eposznak megfordítva épp az igazán objektívat, a magában szubsztanciális létezést kell ábrázolnia. Ezt az ellentmondást mindjárt megszüntethetjük azáltal, hogy *szükségszerűséget* helyezünk bele az eseményekbe és a történésbe általában.

aa) Ebben az értelemben azt állíthatjuk, hogy az eposzban, nem pedig a drámában uralkodik a *végzet*, mint rendszerint felteszik. A drámai jellem *maga* kovácsolja sorsát ama céljának jellege által, amelyet adott és tudott körülmények között összeütközéseken keresztül meg akar valósítani; az epikai jellemnek ellenkezőleg *másvalami* kovácsolja sorsát, s a körülményeknek ez a hatalma, amely a tettre rákényszeríti egyéni alakját, az embernek kiosztja sorsát, meghatározza cselekedeteinek kimenetelét — ez a végzet tulajdonképpeni uralma. Mindaz, ami történik, így illő, így van, és szükségszerűen történik. A lírában az érzés, a reflexió, az ember saját érdeke, a sóvárgás szólal meg, a dráma objektív módon a cselekvés belső jogát domborítja ki, az epikai költészet azonban a magában szükségszerű totális létezés elemeit ábrázolja, s az egyén számára nem marad más hátra, mint hogy engedelmeskedjék ennek a szubsztanciális állapotnak, a létezőnek, neki megfelelő legyen vagy ne legyen, s azután ahogy lehet és kell, szenvedjen. A végzet határozza meg, minek kell történnie és mi történik, s ahogyan plasztikusak maguk az egyének, úgy az eredmények is azok, siker és sikertelenség, élet és halál. Mert ami tulajdonképpen feltárul előttünk, nagy általános állapot, amelyben az ember cselekvései és sorsfordulatai mint valami egyes és mulandó dolog jelennek meg. Ez a végzet a nagy igazságosság, s tragikussá válik nem a szónak drámai értelmében, amelyben az egyén mint *személy*, hanem a szónak epikai értelmében, amelyben az ember a maga *ügyé*ben elítélve jelenik meg, a tragikus nemezis pedig abban van, hogy a dolog nagysága túlságosan nagy az egyéneknek. Így a gyász hangja lebeg az egész felett, látjuk a legnagyszerűbbnek korai elmúlását; Achilleust már éltében gyászolja halálát, az Odysseia végén pedig látjuk őt magát és Agamemnónt mint elmúltakat, mint árnyakat azzal a tudattal, hogy árnyak; Trója is leomlik, a házi oltár mellett megölik az agg Priamost, az asszonyok, a leányok rabszolganőkké lesznek, Aeneas isteni parancsra kivonul, hogy Latiumban új birodalmat alapítson, s a győztes hősök csak sokszoros

szenvedés után térnek vissza hazájukba boldog vagy keserves végre.

ββ) Az események e szükségszerűségének ábrázolásmódja azonban nagyon különböző lehet.

A legközelebb eső, legfejletlenebb mód az események puszta odaállítása, anélkül, hogy a költő egy irányító istenvilág hozzáfűzése által az egyes történésekben és az általános eredményben megnyilvánuló szükségszerűt közelebbről örök hatalmak határozatából, beavatkozásából és együttműködéséből magyarázná. Ebben az esetben azonban az előadás egész hangjának azt az érzést kell keltenie, hogy egyes egyének és egész nemzedékek elbeszélt eseményeiben és nagy életsorsaiban nem csupán az emberi létezés változó és esetleges mozzanatával van dolgunk, hanem önmagukban megalapozott sorsokkal, amelyeknek szükségszerűsége azonban olyan hatalom homályos működése marad, amely maga mint ez a hatalom, nem nyer isteni uralmában határozottabb egyénítést és tevékenységében költői ábrázolást. Ezt a hangot tartja meg pl. a Nibelung-ének: minden tett véres végső kimenetelének irányítását nem tulajdonítja sem a keresztény gondviselésnek, sem egy pogány isteni világnak. Mert ami a kereszténységet illeti, csak talán templombamenetelről és miséről van szó; azután meg a speieri püspök azt mondja a szép Uténak, amikor a hősök Etele országába készülnek: isten óvja meg őket ott. Ezenkívül vannak figyelmeztető álmok, a dunai sellők jóslatai Hagennek s több efféle, de nincsenek tulajdonképp irányítóan beavatkozó istenek. Ez valami merevséget, fel nem tártságot ad az ábrázolásnak, mintegy objektív s ezáltal rendkívül epikai gyászt, egészen ellentétben az ossziáni költeményekkel; ezekben sem lépnek fel istenek, másrészt azonban a panasz az egész hősi nemzedék halála és pusztulása miatt mint a megőszült dalnok szubjektív fájdalma és mint a bánatos emlékezés gyönyöre nyilatkozik meg.

Az effajta felfogástól lényegesen különbözik minden emberi sorsnak és természeti eseménynek teljes összeszövődése egy sokoldalú istenvilág határozatával, akaratával és cselekvésével, amint pl. a nagy hindu epopeiákban, Homérosnál, Vergiliusnál stb. látjuk. Arra, hogy a költő még a látszólag véletlen eseményeket is sokszor poétikusan az istenek közreműködésével és megjelenésével értelmezi, már előbb (Esztétika. II. köt. 54—56. l.) rámutattam, s ezt az Iliasból és Odysseiából vett példákkal próbáltam szemléltetni. Itt különösen jelentkezik az

a követelmény, hogy az istenek és emberek cselekvésében a költőnek meg kell őriznie a kölcsönös önállóság poétikus viszonyát, úgyhogy sem az istenek nem süllyedhetnek le élettelen absztrakciókká, sem az emberi egyének pusztán engedelmeskedő szolgákká. Hogyan kerülhető el ez a veszély, ugyancsak részletesebben tárgyaltam már más helyen (Esztétika. I. köt. 234—241. l.) A hindu eposz ebben a tekintetben nem jutott el az isteneknek és embereknek tulajdonképp eszményi viszonyához, mivel a szimbolikus fantázia e fokán az emberi oldal a maga szabad szép valóságában még a háttérben marad, s az ember egyéni tevékenysége részben mint az istenek inkarnációja jelenik meg, részben egyáltalán eltűnik mint a mellékesebb dolog, vagy pedig mint az istenek állapotába és hatalmába való aszkétikus emelkedés kap ábrázolást. — Viszont a kereszténységben az emberek, angyalok stb. különös megszemélyesített hatalmaiban, szenvedélyeiben, géniuszaiban legnagyobbrészt túlságosan kevés az egyéni önállóság, s ezáltal könnyen valami hideggé és elvonttá lesznek. Hasonlóan áll a dolog a mohamedanizmusban is. A természetnek és az ember világának isteneitől való megfosztottsága s a dolgok prózai rendjének tudata mellett e világnézeten belül, különösen ha a meseszerűre megy át, nehezebben kerülhető el az a veszély, hogy az önmagában véletlen és közömbös azok között a külső körülmények között, amelyek csak alkalmul szolgálnak az emberi cselekvésre s az egyéni jellem érvényesülésére és kifejtésére, belső támasz és alap nélkül csodálatos értelmezést kapjon. Ezzel megszakad ugyan az okozatnak és oknak a végtelenségig menő összefüggése, és a sok láncszem a körülmények e prózai láncolatában, amelyek nem valamennyien tehetők világossá, egyszerre egybe foglalódik össze; de ha ez szükség és belső észszerűség nélkül történik, akkor kitűnik, hogy a magyarázatnak ilyen módja, mint pl. gyakran az »Ezeregy éjszaka« elbeszéléseiben, puszta játéka a fantáziának, amely az egyébként hihetetlent az efféle agyszülemények által mint lehetségest és valóban megtörténtet motiválja.

Ebben a tekintetben is a görög költészet jár a legszebb középúton, mivel mind isteneinek, mind hőseinek és embereinek, az egész alapnézetnek megfelelően, megadhatja az önálló egyéniségnek kölcsönösen zavartalan erejét és szabadságát.

γγ) Ámde az egész istenvilágra vonatkozóan különösen az eposzban felszínre jut egy mozzanat, amelyet már fentebb más

összefüggésben jeleztem: nevezetesen az *eredeti* epopeiák és a későbbi korból való *műeposzok* ellentéte. A legszembeszökőbben mutatkozik ez a különbség Homérosnál és Vergiliusnál. A műveltségnek az a foka, amelyből a homérosi költemények fakadtak, még szép harmóniában marad magával a tárggyal; Vergiliusnál ellenben minden hexameter arra emlékeztet, hogy a költő szemlélésmódja teljesen különbözik attól a világtól, amelyet ábrázolni akar, s kiváltképp az istenekben nincs meg a saját élő voltuk frissesége. Ahelyett, hogy maguk élnének és létezésükben való hitet keltenék, *puszta* kiagyalásoknak és külső eszközöknek bizonyulnak, amelyeket sem a költő, sem a hallgató nem vehet komolyan, holott a költő azt a látszatot akarja kelteni, mintha nagyon komolyan venné őket. Az egész vergiliusi eposzban a mindennapi nap süt, s a régi hagyomány, a monda, a költészet tündériessége prózai világossággal lép be a meghatározott értelem keretébe; úgy vagyunk az Aeneisszel, mint Livius római történelmével: itt a régi királyok és konzulok olyan beszédeket mondanak, mint Livius korában egy orátor Róma forumán vagy a rétorok iskolájában; ettől erősen eltér a régi kor ékesszólásaként az, ami hagyományszerűen fennmaradt, mint Menenius Agrippa meséje a gyomorról (Livius, II. 32. fej.). Homérosnál azonban az istenek mágikus fényben lebegnek költészet és valóság között; nem jutottak annyira közel a képzelethez, hogy megjelenésük mindennapi teljességben léphetne elénk, de nem is maradtak olyan határozatlanok, hogy ne volna eleven realitásuk szemléletünk számára. Amit tesznek, azt éppolyan jól a cselekvő emberek belsejéből lehetne megmagyarázni; amiért pedig kikényszerítik bennük való hitünket, az a szubsztanciális, az a tartalom, amely alapukul szolgál. Ebből a szempontból a költő is komolyan veszi őket, ám alakjukat és külső valóságukat maga is irónikusan kezeli. Így, mint látszik, a régiek is csak olyformán hittek a megjelenés e külső formájában, mint a művészet alkotásaiban, amelyek a költő által kapják igazolásukat és értelmüket. A szemléltetésnek e derűs üdesége, amely által még az istenek is emberieknek és természeteseknek látszanak, egyik főérdeme a homérosi költeményeknek, míg Vergilius istenségei mint hidegen kiagyalt csodák és mesterkélt gépezet fel- és leszállnak a dolgok valóságos folyásán belül. Komolysága ellenére, sőt éppen e komoly arc miatt Vergilius nem kerülte ki a travesztiát, s Blumauer Mercuriusa mint futár sarkantyús csizmában és ostorral teljesen

jogos. A homérosi isteneket nem kell másnak nevetségessé tennie; Homéros saját ábrázolása eléggé nevetségessé teszi őket; hiszen nála még az istenek is kénytelenek nevetni a bicegő Héphaistoson, valamint a művészi hálón, amelyben Mars és Venus fekszik; ezenkívül Venus pofonokat kap, Mars meg kiabál és elesik. E természetes-vidám derű által a költő éppannyira megszabadít bennünket a külső alaktól, amelyet felállít, s mégis újra csak ezt az emberi létezést szünteti meg; ezt feláldozza, de fenntartja az önmaga által szükségszerű szubsztanciális hatalmat és a benne való hitet. Hogy néhány közelebbi példát említsek, Dido tragikus epizódja annyira modern színezetű, hogy Tassót utánzásra, sőt részben szó szerinti fordításra ösztönözhette, s szinte most is még elragadja a franciákat. S mégis mennyire egészen másképp emberien naiv, mesterkéletlen és igaz mindez Kirké és Kalypsó történetében. Hasonló jellegű Homérosnál Odysseus leszállása az alvilágba. Az árnyaknak e sötét esti tartózkodása homályos ködben jelenik meg, a fantázia és a valóság vegyületében, amely csodálatos varázzsal kap meg bennünket. Homéros hőse nem kész alvilágba száll le, hanem maga Odysseus ás magának gödröt, s ebbe önti az általa levágott baknak a vérét, azután idézi az árnyakat; ezeknek őhozzá kell közeledniök; egyeseknek megparacsolja, igyanak a megelevenítő vérből, hogy beszélhessenek hozzá és hírt adhassanak neki; kardjával kergeti el a többieket, akik az életet szomjazva tolonganak körülötte. Minden elevenen történik itt maga a hős által, aki nem viselkedik alázatosan, mint Aeneas és Dante. Vergiliusnál ellenben Aeneas annak rendje szerint száll alá, s a lépcső, a Cerberus, Tantalos s minden egyéb is egy határozottan berendezett háztartás alakját kapja, mint a mitológiának egy merev kompendiumában.

A költőnek ez az agyszüleménye még inkább mint nem magából a dologból merített, hanem mesterkélten kieszelt tákolmány áll szemünk előtt, ha az elbeszélt történetet már egyébként jól ismerjük tulajdonképpeni friss formájában vagy históriai valóságban. Ilyen jellegű pl. Milton Elveszett paradicsoma, Bodmer Noachidája, Klopstock Messiása, Voltaire Henriadeja s több más. Mindezekben a költeményekben félreismerhetetlen az ellentmondás a tartalom és a költő reflexiója között, amelyből leírja az eseményeket, személyeket és állapotokat. Miltonnál pl. egészen megtaláljuk egy modern fantázia érzelmeit, szemlélődéseit és korának erkölcsi képzeteit. Éppígy látjuk

Klopstocknál egyfelől az atyaistent, Krisztus, az ősatyák, az angyalok stb. történetét, másfelől a tizennyolcadik század német műveltségét és a wolffi metafizika fogalmait. S ez a kettősség felismerhető minden sorban. Természetesen itt maga a tartalom nem egy nehézséget gördít utunkba. Mert az atyaisten, a mennyország, az égi seregek nem oly alkalmasak a szabad fantázia egyénítésére, mint a homérosi istenek, akik Ariostónak részben fantasztikus kigondolásaihoz hasonlóan, külső megjelenésükben, ha nem mint emberi cselekedetek mozzanatai, hanem magukban mint egyének lépnek fel egymással szemben, egyszersmind tréfálkoznak is e megjelenésen. Klopstock a vallásos szemlélet tekintetében egy feneketlen világba kerül bele, amelyet egy terjengős fantázia fényével díszít, s emellett azt kívánja tőlünk, hogy mindazt, amit ő komolyan gondol, mi is komolyan vegyük. Különösen nehézséget okoz ez angyalaival és ördögeivel kapcsolatban. Valami tartalmas és egyénileg otthonos még van az efféle fikciókban, ha cselekedeteik anyagának az emberi lélekben vagy valamilyen más realitásban van az alapja, mint a homérosi isteneknél, ha pl. mint bizonyos emberek saját géniuszai és őrangyalai, mint egy város patrónusai stb. kapnak értéket; az ilyen konkrét jelentésen kívül azonban annál inkább csupán üres képzelődések, minél inkább tulajdonítanak nekik komoly létezést. Abbadonának pl., a bűnbánó ördögnek (Messiás. II. ének, 627—850. vers) egyrészt nincs semmiféle igazi allegorikus értelme; — mert ebben a meghatározott absztrakcióban, az ördögben, éppen nincs ilyen következetlenség, hogy a bűn visszájára fordul erénnyé — másrészt az ilyen alak nem magában valóságosan konkrét valami. Ha Abbadona ember volna, istenhez való odafordulása igazoltnak látszanék; a magáértvaló gonosznál azonban, amely nem egyes emberi gonosz, ez az odafordulás csak érzelmes erkölcsi trivialitás marad. Klopstock mindenekelőtt olyan személyeknek, állapotoknak és eseményeknek efféle irreális kieszelésében tetszeleg, amelyek nem a létező világból és költői tartalmából vannak merítve. Mert morális végítélkezése az udvarok dőzsölése stb. fölött sem szerencsésebb dolog, különösen Dantéhez képest nem, aki korának ismert személyeit egészen más valósággal a pokolra kárhoztatja. Ugyanilyen költői realitásnélküliség jellemzi Klopstocknál Ádám, Noé, Sem és Jáfet már istenben megtért lelkének feltámadási örömét is, akik a Messiás tizenegyedik énekében Gábriel parancsára ismét meglátogatják sírjukat. Ez

ésszerűtlen és önmagában tarthatatlan. A lelkek isten szemléletében éltek, most látják a földet, de nem kerülnek vele új viszonyba; a legjobb, ami történhetnék, az volna, hogy megjelennek az embernek, de még erre sem kerül sor. Nincs ugyan hiány itt szép érzésekben, kedves helyzetekben, s különösen vonzóan ábrázolta a költő azt a pillanatot, amelyben a lélek újra megtestesül, de a *tartalom* kigondolás marad számunkra, amelyben nem hiszünk. Az ilyen elvont képzetekkel szemben az árnyak vérivásának Homérosnál, emlékezésre és beszédre való újraéledésüknek végtelenül több a belső igazsága és realitása. — A fantázia szempontjából Klopstock e képei gazdagon vannak ugyan díszítve, a lényeges azonban mindig az angyalok lírai retorikája marad, akik csak mint puszta eszközök és szolgák jelennek meg, vagy pedig az ősatyáké és egyéb bibliai alakoké, akiknek beszédei és ömlengései azután elég rosszul egyeznek azzal a történeti alakkal, amelyben már egyébként ismerjük őket. Mars, Apollón, háború, tudás stb., ezek a hatalmak sem tartalmukra nézve nem pusztán költöttek, mint az angyalok, sem nem pusztán történeti hátterű történeti személyek, mint az ősatyák, hanem maradandó erők, amelyek csupán *költői formát* és megjelenést kaptak. A Messiásban azonban, bármily sok jeles dolog van is benne — tiszta kedély és ragyogó képzelőerő — mégis a fantázia jellege következtében végtelen sok az üresség, az elvontan értelemszerű szándékos használatra kigondolt, ez pedig a tartalom megtörtsége és elképzelésmódja mellett az egész költeményt nagyon is hamar valami elmúlttá tette. Mert csak az él és marad fenn, ami magában töretlenül eredeti módon eredeti életet és működést ábrázol. Ezért, ha a népek eredeti világnézetét, ezt a nagy szellemi természetrajzot, akarjuk élvezni és tanulmányozni, akkor az eredeti epopeiákhoz kell tartanunk magunkat, s meg kell szabadulnunk egyrészt valóságos érvényes jelenünk ellenkező szempontjaitól, másrészt mindenekelőtt a hamis esztétikai elméletektől és igényektől. Szerencsét kívánhatunk legújabb korunknak és német nemzetünknek, hogy e cél elérésére áttörte az értelem régi korlátoltságát, s megszabadulva a szűkkorlátú nézetektől, a szellemet fogékonnyá tette olyan szemléletek iránt, amelyeket individuumoknak kell venni, amelyeknek joguk van arra, hogy olyanok legyenek, amilyenek voltak, ama jogos népszellemeknek, amelyeknek értelme és tette epopeiákban tárul fel előttünk.

c) Az eposz mint egységes totalitás

Eddigelé a tulajdonképpeni eposz különös követelményeit illetően egyfelől szóltunk az *általános* világháttérről, másfelől arról az *egyéni* eseményről, amely végbemegy ezen a talajon, valamint azokról az egyénekről, akik az istenek és a sors vezetése mellett cselekszenek. E két fő mozzanatnak *harmadszor* egyazon epikai egésszé kell összekapcsolódnia. Erre vonatkozóan csak a következő pontokat érintem közelebbről:

Először nevezetesen azoknak a *tárgyak*nak totalitását, amelyeket a különös cselekménynek a szubsztanciális talajával való összefüggése miatt szabad ábrázolni;

másodszor az epikai *kifejtésmód*nak a lírától és a drámai költészettől különböző jellegét;

harmadszor azt a konkrét *egységet*, amellyé az epikai műnek, széles kibontakozása ellenére, le kell kerekednie.

a) Az eposz tartalma, mint láttuk, olyan világ egésze, amelyben egy egyéni cselekmény végbemegy. Ennélfogva itt a legkülönfélébb tárgyak fordulnak elő, amelyek egy világ nézeteihez, tetteihez és állapotaihoz tartoznak.

aa) A lírai költészet eljut ugyan meghatározott helyzetekhez, amelyeken belül a lírai szubjektumnak módjában van a tartalom nagy változatosságát vonni bele érzésébe és reflexiójába; e műfajban mégis mindig a belsőnek formája adja az alaptípust, s már ezáltal kizárja magából a külső realitás széleskörű szemléltetését. Megfordítva a drámai műalkotás magának a cselekménynek jellemeit és történését valóságos elevenségben hozza elénk, úgyhogy itt eleve elesik a helynek, a cselekvő személyek külső alakjának és az eseménynek mint olyannak leírása, s általában inkább a belső indítékoknak és céloknak, mintsem a széleskörű világállapotnak és az egyének reális körülményeinek kell szóba kerülniök. Az eposzban azonban az átfogó nemzeti valóságon kívül, amely a cselekmény alapja, helyet kap mind a belső, mind a külső, s így kibontakozik itt egész totalitása annak, ami az emberi lét költészetéhez számítható. Ide sorolhatjuk egyfelől a természeti környezetet, mégpedig nemcsak mint a mindenkori meghatározott helyet, amelyen a cselekmény végbemegy, hanem mint a természet egészéről való szemléletet is; így pl. említettem már, hogy az Odysseiából megtudjuk, hogyan képzelték a görögök Homéros idejében a Földnek, a körülfolyó tengernek alakját stb. De ezek a termé-

szeti mozzanatok nem alkotják a fő tárgyat, hanem a puszta alapot, mert másfelől kibontakozik mint lényegesebb az egész istenvilágnak a maga létezésében, működésében, cselekvésében való képzete, s közbeesik harmadszor az emberi mint olyan, a családi és nyilvános, békés és háborús helyzetek, erkölcsök, szokások, jellemek és események totalitásában. Mégpedig mindig két irányban, mind az egyéni esemény, mind pedig egy általános állapot irányában a nemzeti és egyéb valóságon belül. E szellemi tartalomra vonatkozóan végül nem csupán a külső történés kap ábrázolást, hanem éppígy a belső érzéseknek, a céloknak és szándékoknak, a jogos és jogtalan egyéni cselekvés ábrázolásának is tudatossá kell válnia bennünk. Így tehát a lírainak és drámainak tulajdonképpeni anyaga sem marad el, noha az epikában ezek az oldalak nem adják az egész ábrázolás alapformáját, hanem csak mint mozzanatok érvényesülnek, s az eposzt nem foszthatják meg tulajdonképpeni jellegétől. Ennélfogva nem tekinthető igazán epikainak, ha, mint pl. Ossziánnál, a lírai mozzanatok határozzák meg a hangot és a színezést, vagy ha, mint részben már Tassónál s azután kiváltképpen Miltonnál és Klopstocknál, mint az a rész emelkednek ki, amelyben a költő a legjobbat nyújtotta, amit nyújtani képes; hanem az érzéseket és reflexiókat csakúgy, mint a külsőt, ugyancsak mint valami megtörténtet, mondottat, gondoltat kell előadni, s a nyugodtan haladó epikai hangot nem szabad megszakítani. Az érzés szaggatott felkiáltásának, általában a lélek belseje magakidalolásának, a csak *önmagát* ábrázoló lélek ömlengésének ennélfogva nincs helye az eposzban. Éppígy elhárítja magától az epikai költészet annak a drámai dialógusnak elevenségét is, amelyben az egyének a maguk jelenvalóságában beszélgetnek, s a fő szempont mindig a személyek jellegzetes párbeszéde marad, akik egymást meggyőzni, egymásnak parancsolni, imponálni, vagy szenvedélyes érveikkel egymást mintegy lerohanni akarják.

ββ) Az imént említett sokoldalú tartalmat azonban *másodszor* az eposznak nem csupán önmagában létező objektivitásában kell szemünk elé hoznia, hanem az a forma, amely által tulajdonképpeni eposszá válik, mint már több ízben mondottam, *egyéni* esemény. Ha ez a magában határolt cselekmény kapcsolatban akar maradni az egyébként még hozzáfűződő anyaggal, akkor ennek a tágabb körnek állandóan kapcsolódnia kell az egyéni esemény történésével s nem szabad önállóan ki-

esnie belőle. Ennek az egymásbafonódásnak legszebb mintaképe az Odysseia. A görögök családi körülményei békében pl., valamint idegen, barbár népeknek és országoknak, az árnyak birodalmának képzetei stb. olyan szorosan szövődnek össze a hazatérő Odysseus és az apja keresésére útra kelő Telemachos egyéni bolyongásával, hogy ez oldalak egyike sem szakad el elvontan a tulajdonképpeni eseménytől és nem önállósul magában, vagy mint a tragédia kórusa, amely nem cselekszik, hanem csak az általánost látja maga előtt, henyén visszahúzódhatik magába, hanem maga is hatással van az események továbbmozgására. Hasonlóképpen a természet és az istenek világa sem önmagáért, hanem a különös cselekményhez képest, amelynek irányítása az istenek feladata, csak ezáltal kap egyéni és életteljes ábrázolást. Csakis ebben az esetben lehetséges, hogy az elbeszélés sohasem látszik független tárgyak puszta leírásának, mivel mindenütt annak az eseménynek folytatólagos történését adja elő, amelyet a költő az egésznek egyesítő tárgyául választott. Megfordítva azonban a különös esemény viszont nem nyelheti el és nem emésztheti fel annyira a szubsztanciális nemzeti alapot és totalitást, amelyen mozog, hogy ennek le kellene mondania minden önálló létezésről és csak szolgáló szerepet kellene vállalnia. Ebben a tekintetben pl. Nagy Sándor keleti hadjárata nem lenne jó anyag egy igazi epopeia számára. Mert ez a hőstett mind elhatározása, mind keresztülvitele tekintetében annyira csak rajta, ezen az *egy* személyen nyugszik, egyéni szelleme és karaktere annyira egyedüli hordozója, hogy a nemzeti alapnak, a hadseregnek és vezéreinek, egészen hiányzik az a független egzisztencia és helyzet, amelyet fentebb mint szükségest jellemeztünk. Nagy Sándor hadseregét népe, amely teljesen hozzá és parancsához van kötve, *csak* alávetettjeként, nem önként követte; a tulajdonképpeni epikai elevenség azonban abban van, hogy a két fő oldal, a különös cselekmény a maga egyéneivel és az általános világállapot, állandó kapcsolatban marad ugyan, de ebben a kölcsönös viszonyban megőrzi egyúttal a szükséges önállóságot, hogy oly egzisztenciaként érvényesüljön, amely önmagáért is létezést kap és létezik.

γγ) Ha már általában azt követeltük, hogy az epikai szubsztanciális talajnak összeütközéssel telinek kell lennie, mert csak így támadhat rajta egyéni cselekmény, s másodszor azt láttuk, hogy az az általános alap nem mutatkozhatik meg magában, hanem csak egy meghatározott esemény formájában és reá való

vonatkozásban, akkor ebben az egyéni eseményben kell keresni az egész epikai költemény *kiindulópontját* is. Ez különösen a kezdeti helyzetek szempontjából fontos. Ebben is az Iliast és az Odysseiát jelölhetjük meg mint mintákat. Az Iliasban a trójai háború kezdettől fogva az általános, eleven háttér, amely azonban csak az Achilleus haragjához fűződő meghatározott eseményen belül kerül szemünk elé, s így a költemény a legszebb világosságban azokkal a helyzetekkel kezdődik, amelyek a főhőst az Agamemnón elleni szenvedélyre ingerlik. Az Odysseiában két különböző állapot szolgáltathatja az anyagot a kezdet számára: Odysseus bolyongása és a házi események Ithakában. Homéros a kettőt közel hozza egymáshoz: először csak röviden elmondja a hazatérő hősről, hogy Kalypsó visszatartotta őt, s azután nyomban áttér Pénelopé szenvedéseire és Telemachos utazására. Hogy mi teszi lehetővé a megakadályozott visszatérést, és szükségessé az otthon visszamaradottak szempontjából: mind a kettőt áttekinthetjük egy pillantással.

β) Az ilyen kezdettől *másodszor* az epikai műnek a lírai és drámai költeménytől egészen különböző módon kell továbbhaladnia.

αα) Az első, amit erre vonatkozóan tekintetbe kell venni, a *szélességet* illeti, amellyé az eposz szétterül. Alapja mind az eposz tartalmában, mind formájában van. Az imént láttuk ama tárgyak sokféleségét, amelyek a szellem belső erői, ösztönei és vágyai, valamint a külső helyzet és környezet tekintetében teljesen kifejlődött epikai világhoz tartoznak. Mivel mindezek az oldalak az objektivitás és reális jelenség formáját veszik fel, mindegyikük magában önálló belső és külső alakká lesz, amelynél az epikai költő leíróan vagy ábrázolóan időzhetik, s megengedheti neki, hogy kibontakozzék külsőlegességében, míg a líra mindent, amit felfog, az érzés bensőségére összpontosít, vagy a reflexió összefoglaló általánosságává halványít. Az objektivitással közvetlenül adva van az egymásonkívüliség és a sokféle vonás tarka bősége. Már ebben a tekintetben egyetlen más műfajban sincs az epizódszerűnek annyira joga ahhoz, hogy szinte a kötetlen önállóság látszatáig felszabaduljon, mint az eposzban. A létezőn és a valóságos realitás formáján való öröm azonban, mint már mondottam, nem mehet annyira, hogy olyan állapotokat és jelenségeket is felvegyen a költeménybe, amelyek semmiféle összefüggésben sincsenek a különös cselekménynyel és alapjával, hanem még az epizódoknak is hatásosaknak

kell bizonyulniok az esemény továbbhaladására, akár mint akadálynak és késleltető közbenső eseménynek. Mindamellett, az objektivitás formája miatt, az eposzban csak lazább jellegű lehet az egyes részek kapcsolata. Mert az objektivitásban a közvetítés a belső magánvaló marad, ami ellenben kifelé fordul, az a különös oldalak független egzisztenciája. Az egyes tagok szigorú egyesülésének és kiemelt vonatkozásának ez a hiánya az epikai költeményben, amely eredeti alakja szerint ezenkívül egy korai korszakban keletkezett, alapja azután annak, hogy egyrészt inkább megkönnyíti a későbbi hozzátoldásokat vagy elhagyásokat, mint lírai és drámai művek, másrészt maga egyes, már előbb bizonyos művészi magaslatig kialakult mondákat mint különös oldalakat besorol az új összefoglaló egészbe.

ββ) Ha *másodszor* azt kérdezzük, milyen módon *motiválhatja* az epikai költészet az események továbbhaladását és lefolyását, azt mondhatjuk: nem szabad a történés okát sem csupán a szubjektív hangulatból, sem a jellem puszta egyéniségéből vennie, s ezáltal a lírának és drámának tulajdonképpeni területére lépnie, hanem ebben a tekintetben is az objektivitás formájához kell ragaszkodnia mint epikai alaptípushoz. Egyfelől ugyanis többször láttuk már, hogy a külső körülmények nem kevésbé fontosak az elbeszélő ábrázolás szempontjából, mint a jellem bensejéből fakadó meghatározások. Mert az eposzban a jellem és a külsőlegesnek szükségszerűsége mint egyenlő erősek állnak egymás mellett, s az epikai egyén ezért költői egyéniségének kára nélkül engedelmeskedhetik a külső körülményeknek, s cselekvése a viszonyok eredménye lehet, úgyhogy ezáltal a viszonyok lépnek mint hatalom a drámában kizárólag ható jellem helyébe. Kiváltképpen az Odysseiában az események továbbhaladása majdnem mindvégig ezen a módon van motiválva. Ugyanígy van Ariosto kalandjaiban és egyéb epopeiákban, amelyek középkori tárgyat énekelnek meg. Az az isteni parancs is, amely Aeneast Róma megalapítójául rendeli, valamint az a sokféle esemény, amely a távoli időbe tolja ki a végrehajtást, a motiválásnak teljesen drámaiatlan módja volna. Ugyanez az eset van Tasso Megszabadított Jeruzsálemében; itt a szaracénok vitéz védekezésén kívül még sokféle természeti esemény áll szembe a keresztény hadsereg céljával. S ilyen példát sokat lehetne idézni szinte minden híres epopeiából. Mert az epikai költőnek épp olyan tárgyakat kell választania, ame-

lyekben az ábrázolásnak ez a módja lehetségessé és szükségessé válik.

Ugyanez megtörténik ott, ahol az eredménynek az egyének valóságos elhatározásából kell adódnia. Ugyanis itt sem azt kell kiemelni és kimondani, amit a jellem a szó drámai értelmében, céljának és az őt egyoldalúan lelkesítő egyéni szenvedélyének megfelelően, a körülményekből és viszonyokból csinál, hogy helytálljon mind a külsővel, mind más egyénekkel szemben, hanem az epikai egyén kizárja ezt a szubjektív jelleméből folyó tiszta cselekvést, valamint pusztán szubjektív hangulatok és esetleges érzelmek áradozását, s megfordítva egyrészt a körülményekhez és realitásukhoz tartja magát, másrészt pedig annak, ami megindítja őt, az önmagában érvényesnek, általánosnak, erkölcsösnek stb. kell lennie. Különösen Homéros ad erre vonatkozóan kimeríthetetlen szemlélődésekre alkalmat. Azok a jajszók pl., amelyekben Hekabé Hektór, Achilleus pedig Patroklos halálát siratja s amelyeket tartalmuk szerint egészen líraian lehetne kezelni, mégsem esnek ki az epikai hangnemből, s éppoly kevéssé esik bele Homéros bárhol is a drámai stílusba olyan helyzetekben, amelyek alkalmasak volnának drámai ábrázolásra, mint pl. Agamemnón és Achilleus civakodása a fejedelmek tanácsában, vagy Hektór búcsúja Andromachétól. Ez az utóbbi jelenet pl. a legszebbhez tartozik, amit az epikai költészet csak adni képes. Még Amália és Károly váltakozó énekében is Schiller Haramiák c. drámájában, ahol ugyanezt a tárgyat líraian kell kezelni, utána cseng még egy epikai hang az Iliasból. De milyen epikai hatással írja le Homéros az Ilias hatodik könyvében, hogyan keresi Hektór hiába Andromachét otthonában, s azután csak az úton találja meg Skaiai kapuja mellett, hogyan siet feléje Andromaché, melléje lép, s hozzá, aki csendes mosollyal tekint a gondozója karján ülő fiacskájára, így szól:

»Rettenetes, fölemészt az erőd, nem esik meg a szíved
csöpp fiadon s rajtam, nyomorulton, kit hamar özvegy
sors vár, mert hamar ölnek meg, rádrontva sereggel,
téged az argosiak; de nekem jobb lenne, ha téged
elvesztlek, lekerülni a földbe: hiszen sohasem lesz
már vigaszom többé, miután te betöltöd a sorsod,
csak kínom: sem apám nincs már, sem anyám, a királynő.«

(Devecseri Gábor fordítása)

S most hosszadalmasan elbeszéli, hogyan esett meg atyjának és két fivérének halála, akiket — valamennyit — Achilleus ölt meg, s beszél anyja fogságáról, kiváltásáról és haláláról. Csak azután fordul újra esengve Hektórhoz, aki neki most atyja és anyja, fivére és virágzó férje, s könyörög neki, maradjon a tornyon, s ne tegye árvává a fiút s özveggyé őt, a hitvest. Egészen hasonló módon válaszol neki Hektór:

»Ez nekem is gondom, feleségem; csakhogy a szégyen
bánt, ha a trójaiak s az uszályos trójai nők is
azt látják, hogy a harctól, mint aki gyáva, vonakszom;
és lelkem sem ereszt, mert hősnek lenni tanultam
mindig is, és legelől tusakodni a trójaiak közt,
védve az édesapám nagy hírét és magamét is.
Mert hisz a lelkemben s a szívemben jól tudom úgyis,
eljön a nap, mikor elpusztul szent Trója egészen
és Priamos meg népe a jódárdás Priamosnak.
Mégsem emészt oly erős nagy bánat a trójai népért,
sem Hekabéért, sem Priamos fejedelmi apámért,
sem testvéreimért, kik számosak és daliásak,
s mégis az ellenségtől sújtva a porba omolnak,
mint érted, ha egy ércpáncélos acháj tovahurcol,
s könnyed omol, s a szabadság napját elveszi tőled;
s tán valamely más nő vásznát szövöd argosi földön,
vagy korsót hordasz Messéis vagy Hypereia
kútjáról kelletlen, s terhel a kényszerű végzet;
és ezt mondja talán, aki látja, hogy omlik a könnyed:
'Hektór asszonya ez, ki csatában a legderekabb volt
Ilion ostromakor, lótartó trójaiak közt.'
Így szól majd amaz, és benned csak a fájdalom újul
ily férjért, ki a rabság napját tőled elűzze.
Haljak hát meg előbb, föld halma takarja be testem,
mint jajodat halljam, s tudjam, mint tépnek el innen.«

(Devecseri Gábor fordítása)

Amit Hektór itt mond, érzelmes, megható, de nemcsak lírai vagy drámai módon, hanem epikailag, mert a szenvedések képe, amelyet rajzol, és amely neki magának fájdalmas, egyrészt a körülményeket, a tisztán objektívat ábrázolja; másrészt az, ami őt hajtja és mozgatja, nem mint személyes akarás, mint szubjektív elhatározás jelenik meg, hanem mint olyan szükségszerűség, amely úgyszólván nem saját célja és akarata. Hasonlóképp *epikailag* meghatók azok a kérések is, amelyekben legyőzöttek körülményes adatokkal és érvekkel életükért könyörögnek a győztes hősöknek; mert a kedélynek olyan megmozdu-

lása, amely csak a körülményekből folyik, és csak az objektív viszonyok és helyzetek indítékai által akar meghatni, nem drámai jellegű, bár újabb tragikusok néha a hatásnak ezt a módját is felhasználták. Így pl. Schillernek Az orleansi szűz c. drámájában a csatamezőn lejátszódó jelenetet Montgomery angol lovag és Johanna között (II. felvonás. 6. jelenet), mint már mások helyesen megjegyezték, inkább epikai, mint drámai jellegű. A lovagot a veszély órájában egészen elhagyja bátorsága, és szorítva a bősz Talbot-tól, aki halállal bünteti a gyávaságot, és a szűztől, aki a legvitézebbeket is legyőzi, mégsem képes megfutni.

Ah! (így kiált fel) nem hajtám hajómat soha még
A tengeren át erre; balga én!
kit egy hiú csalkép vakíta el,
S keresve olcsó dicsőségemet,
A franciák ellen kardot ragadtam!
Most ím a balszerencse, végzetem
Ide hozott, e gyilkoló csatába.
Bár volnék messze innen otthonomba'
Házunkba', kies partján a Savernnek,
Hol egy anyát s egy gyöngéd, szeretett
Mátkát hagyék gyászt öltve vissza s biztos
Családi körben éltem.

(Borsody Béla fordítása)

Ezek férfiatlan nyilatkozatok, amelyek a lovag egész alakját sem a tulajdonképpeni eposz, sem a tragédia számára nem teszik alkalmassá, hanem inkább a komédiába utalják. Amikor azután Johanna azzal a felkiáltással:

Halál reád, kit angol anya szült!

feléje tart, eldobja kardját és pajzsát, s lábánál életéért könyörög. Az érvek azután, amelyeket hosszasan kifejt, hogy megindítsa őt: védtelensége; atyja gazdagsága, aki arannyal fogja őt kiváltani; annak a nemnek lágysága, amelyhez Johanna, a szűz is tartozik; az édes mátka szerelme, aki sírva várja otthon kedvese visszatérését; a szánandó szülők, akiket otthon hagyott; a súlyos sors, meghalni idegenben megsiratlanul — mindezek a motívumok egyrészt már magukban objektív viszonyokra vonatkoznak, amelyeknek értékük és érvényességük van, másrészt nyugodt kifejtésük epikai jellegű. Hasonló módon azt a körülményt, hogy Johannának meg kell őt hallgatnia, külsőleg a könyörgőnek védtelenségével motiválja a költő, holott drá-

mailag véve Johannának nyomban az első pillantásra habozás nélkül meg kellene ölnie Montgomeryt, mert hiszen minden angolnak könyörtelen ellenségeként lép fel, s nagy retorikával fejezi ki ezt a vészthozó gyűlöletet s ezzel igazolja, hogy a szellemek birodalmának el van kötelezve a rettentő szerződés által,

Hogy minden élőt, akit ellenül
Előmbe küld a harcok istene,
Kardommal átszegezzek.

(Borsody Béla fordítása)

Ha Johannának csak az volna fontos, hogy Montgomery ne haljon meg fegyvertelenül, akkor, miután már oly sokáig hallgatta őt, Montgomerynak a legjobb eszköz volna kezében az életben maradáshoz: csupán nem kellene újra fegyverhez nyúlnia. De Johanna felszólítására, hogy vele, ki maga is halandó, küzdjön az élet édes zsákmányáért, újból kardot fog s elesik Johanna kezétől. A jelenetnek ez a *folytatása*, a széles epikai explikációk nélkül, már jobban illenék a drámához.

γγ) Általánosságban *harmadszor* az epikai események költői lefolyásának módját, mind a külső szélességre vonatkozóan, amelyre a közelebbi szemléltetés kényszerít, mind a cselekmény végkifejléséhez való előrehaladás tekintetében, különösen a drámai költészettel szemben, akként jellemezhetjük, hogy az epikai ábrázolás nemcsak általában az objektív valóság és a belső állapotok kiszínezésénél időzik, hanem ezenkívül *akadályokat* gördít a végső megoldás elé. Főleg ezáltal térít el sok irányban ama fő cél megvalósításától, amelynek következetesen továbbfejlődő harcát a drámai költőnek sohasem szabad szem elől tévesztenie, s épp ez ad neki alkalmat arra, hogy az állapotok világának oly totalitását hozza szemünk elé, amely különben nem kerülhetne szóba. Ilyen akadállyal általában kezdődik pl. az Ilias: Homéros mindjárt arról a halálos betegségről beszél, amelyet Apollón támasztott a görögök táborában, s ehhez fűzi Achilleus és Agamemnón civakodását. Ez a harag a második akadály. Az Odysseiában még inkább Odysseus minden kalandja a hazatérés késleltetése. Különösképpen azonban az *epizódok* szolgálnak a közvetlen továbbhaladás megszakítására, s legnagyobbrészt gátló jellegűek. Így pl. Aeneas hajótörése, Dido iránti szerelme Vergiliusnál, Armida fellépte Tassónál, valamint a romantikus eposzban általában az egyes hősök-

nek az a sok önálló szerelmi kalandja, amely Ariostónál éppenséggel olyan tarka sokféleséggé halmozódik fel és fonódik össze, hogy egészen eltakarja a keresztények és szaracénok harcát. Dante Isteni Színjátékában nem lépnek ugyan fel a továbbhaladásnak kifejezett akadályai, de itt az epikai lassú haladás részben általában a mindenütt időző leírásban van, részben a sok kis epizódszerű történetben és egyes elkárhozottakkal való beszélgetésben stb., amelyeket a költő részletesebben elbeszél.

Ebben a tekintetben azonban szükséges mindenekelőtt, hogy az ilyen akadályok, amelyek a cél felé siető haladásnak útjába állnak, ne csupán külső célokat szolgáló eszközöknek bizonyuljanak. Mert ahogyan már az általános állapot, amelynek talaján az eposz világa mozog, csak akkor igazán költői, ha önmagától alakultnak tűnik, úgy az egész lefolyásnak is a körülmények és az eredeti sors által annál inkább mintegy magától kell létrejönnie, anélkül, hogy emellett ki lehetne érezni a költő szubjektív szándékait, minél inkább épp az objektivitás formája mind a reális jelenségre, mind a tartalom szubsztanciális mozzanatára vonatkozóan az egésznek és a részeknek jogot ad arra, hogy önmaguk által és önmagukért létezzenek. Ha azonban egy vezető istenvilág áll az élen, amelynek keze irányítja az eseményeket, akkor különösen ebben az esetben ismét magának a költőnek friss eleven istenhitre van szüksége, mivel többnyire az istenek idézik elő az ilyen akadályokat, s ennélfogva ott, ahol ezeket a hatalmakat csupán élettelen gépezetként kezelik, annak is, ami belőlük ered, a költőnek szándékos merő agyszüleményévé kell lesüllyednie.

γ) Miután röviden érintettük a tárgyak totalitását, amelyet az eposz egy különös eseménynek egy általános nemzeti világállapottal való összeszövése által kibontakoztathat, s azután továbbmentünk a kifejtés módjához az események lefolyásában, *harmadszor* a kérdés már csak az epikai mű *egysége* és *lekerekítése*.

αα) Olyan pont ez, amely, mint előbb már jeleztem, most annál fontosabb, mert újabban az a felfogás kapott lábra, hogy lehet egy eposzt tetszés szerint befejezni, vagy tetszés szerint folytatni. Noha e nézet mellett szellemes és tudós férfiak, mint pl. F. A. Wolf, szálltak síkra, az mégsem kevésbé nyers és barbár, mivel valójában azt jelenti, hogy a legszebb epikai költeményektől elvitatják a műalkotások tulajdonképpeni jellegét. Mert egy eposz egyáltalán csupán annálfogva a szabad művé-

szet alkotása, hogy magában teljesen lezárt és csak ezáltal önálló világot ábrázol, szemben a részint szétszórt, részint a függetlenségek, okok, okozatok és következmények vég nélküli folyamatában tovább húzódó valósággal. Annyit persze el lehet ismerni, hogy a tulajdonképpeni eredeti eposz számára a részek tervének és elrendezésének, az epizódok helyének és bőségének, a hasonlatok jellegének stb. esztétikai megítélése nem a fődolog, mivel itt inkább, mint a későbbi lírában és művészi drámai költészetben, a világnézet, az istenekben való hit, általában az ilyen népbibliáknak tartalmi oldala van túlsúlyban. Mindamellett azonban nem szabad, hogy a nemzeti ősi könyvek is, mint a Rámájana, az Ilias és Odysseia s még a Nibelung-ének is, emiatt elveszítsék azt, ami egyedül megadhatja nekik a szépség és művészet tekintetében a műalkotások méltóságát és szabadságát, hogy tudniillik egy cselekmény kerek egészét hozzák szemléletünk elé. Ennélfogva lényegileg csak az a fontos, hogy fogalmilag meghatározzuk ennek a lezártságnak mibenlétét.

ββ) »Egység« így egészen általánosan véve a tragédiára vonatkozóan is triviálissá lett szó, amely sok visszaélésre csábíthat. Mert minden esemény a végtelenségig halad, s mind a múlt, mind a jövő irányában éppolyan kiszámíthatatlanul különös körülmények és tettek láncolatán vezetődik tovább, mint ahogy nem lehet meghatározni, milyen állapotok és egyéb részletek számíthatók hozzá és tekinthetők vele kapcsolatosaknak. Ha csupán erre az *egymásutánra* vagyunk tekintettel, akkor persze egy eposz mindig folytatható visszafelé és előre, s ezenkívül mindig alkalom nyílik közbeiktatások számára. De éppen az ilyen egymásután a prózai elem. Hogy példát mondjunk, a görög ciklikus költők megénekelték a trójai háború egész körét, s ezért ott folytatták, ahol Homéros abbahagyja, s ismét elkezdték Léda tojásánál, de éppen ezért már prózaiabbak lettek a homérosi költeményeknél. Ugyanúgy, mint már fentebb mondottam, egy egyén mint olyan nem lehet az egyedüli középpont, mert ebből a legkülönfélébb események indulnak ki, s a legkülönfélébb események történhetnek vele, anélkül, hogy mint események bármilyen összefüggésben lennének egymással. Ennélfogva másfajta egységet kell keresnünk. Ebben a tekintetben röviden meg kell állapítanunk a különbséget egy puszta *történés* és olyan meghatározott cselekmény között, amely epikailag elbeszélve az *esemény* formáját veszi fel. Puszta *történésnek* nevezhetjük már minden emberi ténykedésnek

külső alakját és realitását, anélkül, hogy különös cél megvalósításának kellene benne rejlenie, általában minden külső változást mindannak alakjában és megjelenésében, ami létezik. Ha a villám agyonsújt egy embert, ez puszta történés, külső eset; egy ellenséges város meghódításában azonban több van, nevezetesen egy tervbe vett cél megvalósítása. Mármost az ilyen önmagában meghatározott cél, mint a Szentföld megszabadítása a szaracénok és pogányok igájától, vagy még inkább egy különös ösztön kielégítése, mint pl. Achilleus haragja, kell hogy epikai esemény formájában legyen az epopeia összetartó egysége, amennyiben a költő csak azt beszéli el, ami ennek az öntudatos célnak vagy a meghatározott ösztönnek saját hatása, s ezért vele magában zárt egységgé kerekedik le. Cselekvésre és önmaga érvényesítésére azonban csak az ember képes, úgyhogy ebből a szempontból a céllal és ösztönnel egybenőtt *egyén* áll az élen. Ha továbbá annak az egész hősi jellemnek cselekvése és kielégülése, amelyből a cél és az ösztön ered, csak egészen meghatározott helyzetekben és okok mellett mutatkozik meg, amelyek visszafelé tág összefüggéssé bontakoznak szét, s ha a cél megvalósításának előre sokféle következménye van, akkor ebből természetesen a meghatározott cselekmény számára egyrészt sokféle előfeltétel adódik, másrészt pedig sokféle utóhatás, amelyek azonban épp ennek az ábrázolt célnak meghatározottságával semmiféle közelebbi költői összefüggésben nincsenek. Ebben az értelemben pl. Achilleus haragjának Heléné elrablásával vagy Paris ítéletével, bár az egyik megelőzte a másikat mint előfeltétele, éppúgy nincs kapcsolata, mint Trója valóságos meghódításával. Ha tehát azt állítják, hogy az Iliasnak nincsen sem szükségszerű kezdete, sem kellő befejezése, ez csak annak a határozott belátásnak hiányát árulja el, hogy Achilleus haragja az, amelyet az Ilias meg akar énekelni s ezért az egységpontot szolgáltatja. Ha ellenben szorosan Achilleus alakját vesszük szemügyre, és Agamemnón által felgerjesztett haragjában állítjuk fel az egésznek összetartójaként, akkor a kezdetet és véget nem lehet szebben kitalálni. Mert e harag közvetlen oka, mint már mondottam, a kezdet, a harag következményei pedig bennefoglaltatnak a további folyamatban. Ezzel szemben az a nézet próbált érvényesülni, hogy akkor az utolsó énekek feleslegesek s éppúgy el is maradhattak volna. Ez a nézet azonban teljességgel tarthatatlannak bizonyul a költeménnyel szemben; mert aho-

gyan Achilleus időzése a hajóknál és távolmaradása a harctól maga is csak bosszús haragjának következménye, s ehhez a tétlenséghez kapcsolódik a trójaiak csakhamar kivívott fölénye a görögök seregével szemben, valamint Patroklos viadala és halála, úgy vitéz barátjának ezzel az elesésével is szorosan kapcsolatos a nemes Achilleus jajszava és bosszúja s Hektór feletti győzelme. De ha azt hiszik, hogy a halállal mindennek vége, s most már el lehet távozni, ez megint csak a felfogás nyerseségére vall. A halállal csak a *természet* jut a dolog végére, nem az ember, nem az *erkölcs* és *erkölcsiség,* amelyek a temetés végtisztességét követelik az elesett hősök számára. Így illeszkednek minden eddigihez megnyugtató legszebb befejezésül a játékok Patroklos sírján, Priamos megrendítő kérései, Achilleus megengesztelődése: visszaadja az apának fia holttestét, hogy ennek is megadassék a halottaknak járó végtisztesség.

γγ) Ámde az, hogy egy meghatározott, tudatos célokból vagy hősi ösztönökből fakadó egyéni cselekményt akarunk az említett módon azzá tenni, amiben az epikai egész megtalálja összefüggésének és lekerekedésének támaszpontjait, azt a látszatot keltheti, hogy így az *epikai* egységet túlságosan közelhozzuk a *drámaihoz.* Mert a *drámában* is *egyetlen,* öntudatos célból és jellemből fakadt különös cselekmény és ennek konfliktusa a középpont. Ezért, hogy még látszólag se tévesszük össze a két költészeti műfajt, az epikait és a drámait, kifejezetten újból rámutatok arra, amit már korábban mondottam a cselekmény és esemény különbségéről. Ezenkívül az epikai érdeklődés nemcsak azokra a jellemekre, célokra és helyzetekre szorítkozik, amelyek abban a különös cselekményben mint olyanban gyökereznek, amelynek lefolyását az eposz elbeszéli, hanem ez a cselekmény kollíziójának és megoldásának további alkalmát, valamint egész lefolyását csakis egy nemzeti összességen és szubsztanciális totalitásán belül találja meg, s ennek mármost a maga részéről is teljes joga van ahhoz, hogy a jellemek, állapotok és események sokféleségét szintén felvegye az ábrázolásba. Ebben a tekintetben az eposz lekerekítése és kialakítása nemcsak a *meghatározott* cselekmény különös tartalmában van, hanem éppúgy annak a *világnézetnek totalitásában,* amelynek objektív valóságát akarja ábrázolni, s az epikai egység valójában csak akkor tökéletes, ha a különös cselekmény egyrészt magában le van zárva, másrészt pedig lefolyá-

sában teljes totalitásban szemlélteti azt a magában totális világot is, amelynek egész körében mozog, s a két fő szféra mégis eleven kapcsolatban és zavartalan egységben marad.

Ezek azok a lényeges meghatározások, amelyek röviden a tulajdonképpeni eposzra vonatkozóan megállapíthatók. Az objektivitásnak ugyanazt a formáját azonban alkalmazták más tárgyakra is, amelyeknek tartalma nem hordozza magában a valódi objektivitás igazi jelentését. Az efféle mellékműfajokkal zavarba lehet hozni a teoretikust, ha olyan felosztásokat kívánnak tőle, amelyekbe különbség nélkül beleillik minden költemény — pedig költemény mindaz is, amit ezekhez a felemás műfajokhoz kell számítani. Igazi felosztásban azonban csak az kaphat helyet, ami megfelel egy fogalmi meghatározásnak; ami azonban tökéletlennek bizonyul tartalomban vagy formában vagy mind a kettőben egyszerre, az, mivel épp nem olyan, amilyennek lennie kell, csak nehezen hozható ama fogalom, azaz ama meghatározás alá, milyennek kell lennie a dolognak és milyen igazság szerint a valóságban. A tulajdonképpeni epikainak ilyen alárendelt mellékágairól ezért befejezésül még csak néhány függelékszerű megjegyzést teszek.

Mindenekelőtt ide tartozik az *idill* a szónak abban a modern értelmében, hogy eltekint a szellemi és erkölcsi életnek minden mélyebb általános érdekétől, s az embert ártatlanságában ábrázolja. Ártatlanul élni azonban itt csak annyit jelent, mint nem tudni semmiről, csak evésről és ivásról, mégpedig nagyon egyszerű ételekről és italokról, pl. kecsketejről, juhtejről és szükség esetén legfeljebb tehéntejről, füvekről, gyökerekről, makkról, gyümölcsről, tejből készült sajtról — a kenyér, azt hiszem, már nem egészen idillikus — de a hús már inkább meg lehet engedve, mert az idillikus pásztorok és pásztornők bizonyára nem egészben akarták barmukat feláldozni isteneiknek. Foglalkozásuk mármost abban van, hogy egész nap őrzik ezt az oktalan barmot a hű kutyával, gondoskodnak ételről és italról, s mellékesen a lehető legnagyobb érzelgőséggel olyan érzéseket táplálnak, amelyek nem zavarják a nyugalomnak és megelégedettségnek ezt az állapotát, azaz jámborok és szelídek a maguk módján, fújják a pásztorsípot, a nádsípot s így tovább, vagy dalolnak egymásnak valamit, főképpen pedik a legnagyobb gyengédséggel és ártatlansággal szeretik egymást. — A görögöknek ellenben plasztikus ábrázolásaikban volt egy vidámabb világuk, Bakchos kísérete, szatírok, faunok;

ezek ártatlanul egy isten körül serénykedve, az állati természetet egészen más elevenséggel és igazsággal fokozzák emberi vidámsággá, mint ama követelődző ártatlanság, jámborság és üresség. Az eleven szemléletnek ugyanez a magva a nemzeti állapotok friss mintaképei mellett felismerhető még a görög bukolikusokban is, pl. Theokritosban, akár a halász- és pásztorélet valóságos helyzeteinél időzik, akár ezeknek és hasonló köröknek kifejezésmódját átviszi további tárgyakra is, s az efféle életképet vagy epikailag ábrázolja, vagy lírai és külsőleg drámai formában tárgyalja. Vergilius már kopárabb az Eclogáiban, de a legunalmasabb *Gessner*, úgyhogy manapság már bizonyára senki sem olvassa őt és csak azon lehet csodálkozni, hogy valamikor annyira tetszett a franciáknak, hogy a legnagyobb német költőnek tarthatták. Ezt a különös szeretetet talán megérteti egyrészt érzelmességük, amely kerülte az élet nyüzsgését és bonyodalmait s mégis valamilyen mozgalmasságot kívánt, másrészt minden igaz érdek hiánya, úgyhogy műveltségünk egyéb zavaró viszonyai nem léptek fel.

Másfelől e keverékműfajokhoz számíthatók a félig leíró, félig lírai költemények, amelyek az angoloknál örvendtek nagy kedveltségnek, s főképpen a természetet, az évszakokat stb. tárgyalták. Ide tartozik a sokféle *tanköltemény* is, a fizikának, asztronómiának, orvostudománynak, a sakkjátéknak, a halászatnak, vadászatnak, a szerelem művészetének kompendiumai, prózai tartalom költőileg díszített foglalatban, ahogyan már a későbbi görög költészet s azután a rómaiak, újabban pedig főképpen a franciák nagyon művészien kidolgozták őket. Az általános epikai hangnem ellenére ugyancsak könnyen tárgyalhatók lírai módon is.

Poétikusabbak persze, de határozott műfaji különbség nélkül valók a *románcok* és *balladák*, a középkor és a modern kor alkotásai, tartalmuk szerint epikusak, tárgyalásuk módja szerint ellenben többnyire líraiak, úgyhogy majd az egyik, majd a másik műfajhoz számítják őket.

Ellenben egészen másképp áll a dolog a *regénnyel*, a modern *polgári* epopeiával. Itt ismét teljesen fellép egyrészt az érdekek, állapotok, jellemek, életviszonyok gazdagsága és sokoldalúsága, egy totális világ széles háttere, valamint események epikai ábrázolása. Hiányzik azonban az *eredeti* poétikus világállapot, amelyből a tulajdonképpeni eposz fakad. A modern értelemben vett regény előfeltevése egy már *prózailag* rendezett

valóság, amelynek talaján azután a maga körében, mind az események elevensége, mind az egyének és sorsuk tekintetében, a költészetnek ismét kivívja elveszett jogát, már amennyire emez előfeltevés mellett lehetséges. A legközönségesebb és a regénynek legmegfelelőbb összeütközések egyike ezért a konfliktus a szív költészete és a viszonyok szemben álló prózája, valamint a külső körülmények véletlene között; olyan meghasonlás ez, amely vagy tragikusan és komikusan oldódik meg, vagy akként intéződik el, hogy egyrészt a közönséges világrenddel előbb ellenkező jellemek elismerik benne az igazat és szubsztanciálist, megbékélnek viszonyaival s ezekbe tevékenyen beleilleszkednek, másrészt pedig működésüknek és teljesítményüknek lehántják prózai alakját, s ezáltal a szépséggel és művészettel rokon és baráti valóságot helyeznek a készen talált próza helyébe. — Ami az ábrázolást illeti, a tulajdonképpeni regény is, miként az eposz, egy világ- és életnézet totalitását követeli meg, amelynek sokoldalú anyaga és tartalma azon az egyéni eseményen belül bontakozik ki, amely az egésznek középpontja. A felfogás és kidolgozás közelebbi mozzanataira vonatkozóan azonban a költőnek itt annál is inkább nagy mozgási teret kell engedni, minél kevésbé képes kikerülni, hogy a valóságos élet prózáját is belevonja ábrázolásába, anélkül, hogy ömaga megállna a prózaiban és mindennapiban.

3. *Az epikai költészet fejlődéstörténete*

Visszatekintve a többi művészet tárgyalásmódjára, az *építő* művészi szellem különböző fokait eleve történeti fejlődésükben tekintettük mint szimbolikus, klasszikus és romantikus építészetet. A *szobrászatra* vonatkozóan ellenben a *klasszikus* művészet fogalmával teljességgel egybeeső görög szobrászatban láttuk a tulajdonképpeni középpontot; ebből fejtettük ki a különös meghatározásokat, úgyhogy a speciálisabb történeti szemléletről csak röviden kellett szólnunk. Ugyanígy voltunk a *festészet romantikus* művészi jellegével is; a festészet azonban tartalmának és e tartalom ábrázolási formájának fogalma szerint különböző népek és iskolák egyformán fontos fejlődésévé bontakozik szét, úgyhogy itt tartalmasabb történeti megjegyzések váltak szükségesekké. Ugyanezt a követelményt azután a *zenénél* is lehetett volna érvényesíteni; mivel azonban e mű-

vészet történetére nézve nem álltak rendelkezésemre használható idegen előmunkálatok s magam sem ismerem elég alaposan ezt az anyagot, nem maradt számomra más hátra, mint az, hogy egyes történeti utalásokat iktassak be alkalmilag. Ami mostani tárgyunkat, az *epikai* költészetet illeti, vele körülbelül úgy vagyunk, mint a szobrászattal. E művészet ábrázolásmódjának sokféle fajtája és mellékfajtája van ugyan és sok korra és népre terjed ki, de legtökéletesebb alakjában mint a tulajdonképpeni *eposzt* ismertük meg s e műfaj legművészibb valóságát a görögöknél találtuk. Mert az eposznak általában a legtöbb belső rokonsága van a szobrászat plasztikájával és ennek objektivitásával, mind a szubsztanciális tartalom, mind a reális megjelenés formájában való ábrázolás értelmében, úgyhogy nem tekinthetjük véletlennek, hogy az epikai költészet is, mint a szobrászat, a görögöknél épp ebben az eredeti, felül nem múlt tökéletességben lépett fel. E tetőponton túl és innen azonban vannak még fejlődési fokok, amelyek korántsem alárendeltek és jelentéktelenek, hanem szükségesek az eposz szempontjából, mert a költészet köre magába zár minden nemzetet, s az eposz éppen a népi tartalom szubsztanciális velejét szemlélteti, úgyhogy itt a világtörténelmi fejlődés fontosabbá válik, mint a szobrászatban.

Ennélfogva az epikai költészet egészének és közelebbről az epopeiának lényegileg három fő fokát különböztethetjük meg, amelyek egyáltalán a művészet fejlődésmenetét alkotják:

az *első* nevezetesen a keleti eposz, amelynek középpontja a szimbolikus típus;

a *második* a görögök klasszikus eposza s ennek utánzása a rómaiaknál;

a *harmadik* végül az epikai-romantikus költészet gazdag tartalmú és sokoldalú kifejlődése a keresztény népek körében, amelyek azonban germán pogányságukban lépnek fel; másfelől, a tulajdonképpeni, középkori lovagi költeményeken kívül, az ókor érezteti hatását ismét más körben részint mint általános művelődési eszköz az ízlés és az ábrázolásmód megtisztítására, részint mint közvetlenebb mintakép; végül pedig a regény lép a tulajdonképpeni eposz helyébe.

Áttérve most az egyes epikai műalkotások felsorolására, itt csak a legfontosabbat emelhetem ki, s általában ennek az egész vizsgálódásnak csak azt a helyet és értéket adhatom, amely egy futólagosan vázoló áttekintést megillet.

a) A keletieknél, mint már láttuk, egyfelől a költészet általában eredetibb, mert még közelebb marad a szemlélet szubsztanciális módjához és az egyes tudatnak az *egy* egészbe való beleolvadásához, úgyhogy másfelől a költészet különös műfajaira vonatkozóan a szubjektum nem küzdheti fel magát az egyéni jellemnek, a céloknak és összeütközéseknek ahhoz az önállóságához, amely feltétlenül szükséges a drámai költészet valódi kialakulásához. A leglényegesebb ezért, amit itt találunk, kedves, illatos és kecses verseken, vagy az *egyetlen* kimondhatatlan istenhez felemelkedő lírán kívül, olyan költeményekre szorítkozik, amelyeket az *epikai* műfajhoz kell számítani. Mindamellett tulajdonképpeni epopeiákkal csak a hinduknál és perzsáknál találkozunk, de ezeknél azután kolosszális méretben.

a) A *kínaiaknak* ellenben nincs nemzeti eposzuk. Mert szemléletük prózai alapvonása, amely még a történelem legkorábbi kezdeteinek is egy prózailag szabályozott históriai valóság józan formáját adja, valamint a tulajdonképpeni művészi formálás számára megközelíthetetlen vallási képzetek ennek a legmagasabbrendű epikai műfajnak kezdettől fogva mint áthághatatlan akadály állnak útjába. Ehelyett dúsan kifejlődtek a későbbi rövid elbeszélések és terjengős regények, amelyek bámulatba kell hogy ejtsenek bennünket minden helyzetnek világos szemléletességével, a magán- és közviszonyok pontos ábrázolásával, különösen a női jellemek sokféleségével, finomságával, sőt gyakran bájos gyengédségével, valamint e magukban kerek alkotások egész művészetével.

β) Egészen ellentétes világ tárul fel előttünk a *hindu* epopeiákban. Abból a kevésből ítélve, ami a Védákból eddigelé ismeretessé vált, már a legkorábbi vallási nézetek termékeny csírát tartalmaznak egy epikailag ábrázolható mitológia számára; ez, emberi hőstettekkel vegyülve, már sok évszázaddal Krisztus előtt — mert a kronológiai adatok még nagyon ingadozók — ki is alakult valóságos epopeiákká, ezek azonban még tisztán vallási álláspontón és csak félig a tiszta költészet és művészet álláspontján állnak. Különösen a két leghíresebb e költemények közül, a *Rámájana* és a *Mahábhárata*, bemutatja nekünk a hinduk világnézetét e szellemi növénytermészetek egész pompájában és nagyszerűségében, zavarosságában, fantasztikus valótlanságában és elmosódottságában, s éppígy megfordítva érzésük és kedélyük áradozó kedvességében és

egyéni finom vonásaiban. Mondaszerű emberi tettek a testet öltött istenek cselekedeteivé nőnek, akiknek ténykedése most határozatlanul lebeg isteni és emberi természet között, s az alakok és tettek egyéni határoltságát szertelenül megnagyítja; az egésznek szubjektív alapjai olyan jellegűek, hogy a nyugati világnézet, hacsak nem akar lemondani a szabadság és erkölcsiség magasabbrendű követelményeiről, sem el nem igazodhatik benne, sem nem rokonszenvezhet vele; a különös részek egysége nagyon laza, a legátfogóbb epizódok pedig, istentörténetek, aszkétikus vezeklési gyakorlatokról és az általuk kivívott hatalomról szóló történetek, filozófiai tanokról és rendszerekről kieszelt magyarázatok, valamint egyéb sokoldalú tartalom, annyira kiesnek az egésznek összefüggéséből, hogy olykor későbbi hozzátoldásnak kell őket tartani; az a szellem azonban, amelyből ezek a nagyszerű költemények fakadtak, mindig olyan fantáziáról tanúskodik, amely nemcsak megelőzte a prózai kialakulást, hanem egyáltalán teljesen képtelen a prózai megfontoltság értelmességére; s meg tudta alakítani a hindu tudat alapirányait mint magában totális világösszefoglalást eredeti költészetben. A későbbi eposzok ellenben, amelyeket a szó szűkebb értelmében *puranáknak*, azaz a hajdankor költeményeinek neveznek, úgylátszik, inkább azon a módon, amelyet a Homéros utáni ciklikus költőknél találunk újra, prózaibban és szárazabban illesztik egymás mellé mindazt, ami egy meghatározott isten mítoszköréhez tartozik, s a világ és az istenek keletkezésétől kezdve hosszú folyamatban leszállnak emberi hősök és fejedelmek genealógiáiig. Végül azután az egyik oldalon a régi mítoszok epikai magva a külső költői forma és dikció illatává és művészi kecsességévé finomul, a másik oldalon a csodákban álmodozva kalandozó fantázia mesebölcsességgé lesz, amely azt kapja legfőbb feladatul, hogy erkölcsöt és életbölcsességet tanítson.

γ) A keleti-epikai költészet egy *harmadik* körében a *hébereket, arabokat* és *perzsákat* állíthatjuk egymás mellé.

aa) A zsidó fantázia fenségessége a teremtésről való képzetében, az ősatyákról, a pusztai vándorlásról, Kánaán meghódításáról szóló történetekben és a nemzeti események további folyamatában, erős szemléletesség és természethű felfogás mellett, az eredeti epikai költészetnek sok elemét tartalmazza ugyan, de itt annyira a *vallási* érdek az uralkodó, hogy tulajdonképpeni epopeiák helyett részben csak vallásos költői

mondák és történetek, részben csak didaktikus vallásos elbeszélések jönnek létre.

ββ) Természettől fogva azonban poétikus hajlamúak és a korai múlttól kezdve igazi költők az *arabok*. Már a lírailag elbeszélő hősdalok, a moallakat, amelyek részben a próféta előtti utolsó századból származnak, majd szaggatottan szökellő merészséggel és hivalkodó féktelenséggel, majd megfontolt nyugalommal és szelíd lágysággal a még pogány arabok eredeti állapotait ábrázolják: a törzsi becsületet, a bosszú hevét, a vendégbarátságot, a szerelmet, a kalandok kedvelését, a jótékonyságot, a szomorúságot, a sóvárgást, s mindezt töretlen erővel és olyan vonásokkal, amelyek a spanyol lovagság romantikus jellegére emlékeztethetnek. Ez a Kelet első igazi költészete, ábrándkergetés vagy próza nélkül, mitológia nélkül, istenek, démonok, géniuszok, tündérek s egyéb keleti sajátosság nélkül, hanem határozott, önálló alakokkal, s ha különös, furcsa és játékos is képeiben és hasonlataiban, mégis emberileg reális és szilárdan magában lezárt. Hasonló hősi világ szemléletét adják még a Hamásza később összegyűjtött költeményei, valamint a hudzejlitáknak még ki nem adott versgyűjteménye. A mohamedán araboknak messze kiterjedt sikeres hódításai után azonban lassanként elmosódik ez az eredeti hősi jelleg, s a századok folyamán az epikai költészet területén helyt ad részint tanulságos meséknek és derűs bölcs mondásoknak, részint azoknak a meseszerű elbeszéléseknek, amilyeneket az »Ezeregy éjszaká«-ban találunk, vagy azoknak a kalandosságoknak, amelyekről Rückert adott nekünk igen elismerésre méltó szemléletet Hariri szócsengésekkel és rímekkel, értelemmel és jelentéssel egyaránt elmésen és művésziesen játszó makámáinak fordítása révén.

γγ) A *perzsa* költészet virágzása viszont a mohamedanizmus által megújult nyelvi és nemzeti műveltségük korába esik. Ám mindjárt e legszebb virágkor elején olyan epikai költeménnyel találkozunk, amely legalábbis anyagát illetően az óperzsa mondák és mítoszok legtávolabbi múltjába nyúl vissza, s elbeszélését a heroikus korszakon keresztül elvezeti a szasszanidák végső napjaiig. Ez a terjedelmes mű *Firduszinak*, a tuszi kertész fiának, Basztanamehból keletkezett *Sahnameh*-ja (Királyok könyve). Azonban ezt a költeményt sem lehet tulajdonképpeni epopeiának nevezni, mert nincs benne egyénileg körülzárt cselekmény mint középpont. A századok váltakozása

mellett hiányzik belőle az idő és a hely külső meghatározottsága, s különösen a legrégibb mitológiai alakok és zavarosan összekúszált hagyományok egy fantasztikus világban lebegnek, amelynek határozatlanabb ábrázolásában gyakran nem tudjuk, személyekkel vagy egész törzsekkel van-e dolgunk, a másik oldalon pedig újból valóságos történelmi alakok lépnek fel. A költő mint mohamedán szabadabban kezelte ugyan anyagát, de éppen ebben a szabadságban nélkülözi az egyéni alakulatoknak azt a szilárdságát, amely kitünteti az arabok eredeti hősdalait, s a rég elmerült mondavilágtól való nagy távolság következtében hiányzik belőle a közvetlen elevenségnek az a friss lehelete is, amelyre a nemzeti eposznak feltétlenül szüksége van. — A továbbiakban a perzsák epikai művészete részint nagyon lágy és édes zengzetű *szerelmi epopeiákat* hozott létre, amelyekkel kiváltképpen *Niszámi* vált híressé, részint gazdag élettapasztalatában a *didaktikus* költészet felé fordul, amelynek a világotjárt *Szaádi* volt a mestere, s végül ama panteisztikus misztikává mélyül, amelyet *Dzselal eddin Rumi* tanít és ajánl történetekben és legendaszerű elbeszélésekben stb.

E rövid utalásokkal meg kell itt elégednem.

b) Másodszor: csak a *görögök* és *rómaiak* költészete vezet be bennünket az igazi epikai művészet világába.

a) Az ilyen epopeiákhoz tartoznak mindenekelőtt azok, amelyekről már fentebb mint az élen állókról szóltam: a *homérosi* eposzok.

aa) E költemények mindegyike — bármit mondanak is róluk — magában oly tökéletes, annyira határozott, finom érzékre való egész, hogy épp az a nézet, hogy mind a kettőt egyes rapszódoszok csak úgy tovább énekelték és folytatták, számomra ezeket a műveket csak azzal a helyes dicsérettel illeti, hogy ábrázolásuk egész hangjában teljességgel nemzetiek és tárgyilagosak, s még egyes részeikben is annyira kerekek, hogy mindegyikük magában mint egész jelenhetik meg. — Míg a Keleten a szemlélet szubsztanciális és általános mozzanata még szimbolikusan vagy didaktikusan felemészti a jellemek s céljaik és eseményeik egyéniségét, s ezáltal határozatlanabbul és lazábban hagyja az egésznek tagoltságát és egységét is, addig ezeknek a költeményeknek világát első ízben találjuk a szép középen a család, állam és vallásos hit erkölcsiségének általános életalapjai és a jellem egyéni különössége

között, a szép egyensúlyban szellem és természet, célszerű cselekvés és külső történés, a vállalkozások nemzeti alapja s egyes szándékok és tettek között; s ha úgy tűnik is fel, hogy túlsúlyban vannak az egyéni hősök szabad, eleven mozgásukban, ezt újra csak akként mérsékli a célok határozottsága és a sors komolysága, hogy az egész ábrázolás szükségképp még számunkra is a legmagasabbrendű, amit az eposz körében élvezhetünk és szerethetünk. Mert még az isteneket is, akik e mélyen emberi, vitéz, becsületes, nemes hősök ellen vagy mellett szállnak síkra, el kell ismernünk jelentőségük szerint, s megjelenésük alakjában ki kell hogy elégítsen bennünket annak a művészetnek teljes naivitása, amely éppoly derűsen mosolyog is saját istenalakjain.

ββ) Az utánuk következő *ciklikus* költők azonban egyre jobban kilépnek ebből az igazi epikai ábrázolásból: egyfelől a nemzeti világnézet totalitását inkább különös szféráira és irányaira bontják szét, másfelől egy egyéni cselekmény költői egysége és lezártsága helyett inkább csak az eseményeknek a történés eredetétől végéig való teljességéhez vagy a személy egységéhez ragaszkodnak, s az epikai költészetet, amely már maga is történelmi tendenciájú, a logográfusok történetírása felé vezetik.

γγ) A későbbi epikai költészet Nagy Sándor kora után végül részint a szűkebb bukolikus kör felé fordul, részint csak inkább tudósabb és mesterkélt, mintsem tulajdonképpeni poétikus epopeiákhoz jut el, valamint olyan tankölteményekhez, amelyek, miként ez az egész szféra, fokozott mértékben nélkülözik az eredeti elfogulatlan frisseséget és átlelkesítést.

β) Másodszor: ez a jellemvonás, amellyel a görög eposz végződik, természettől fogva uralkodó a *rómaiaknál*. Ezért hiába keresünk itt olyan epikai bibliát, mint a homérosi költemények, bármennyire igyekeztek is a legújabb időben a legrégibb római történelmet nemzeti epopeiákra felbontani. Ezzel szemben a tulajdonképpeni műeposz mellett, amelynek legszebb alkotása az Aeneis marad, már korán érvényesül a történeti eposz és a tankölteményi, bizonyítva azt, hogy a rómaiaknak főképpen az felelt meg, hogy a költészetnek félig már prózai területeit műveljék, mint ahogy különösen a szatíra jutott náluk mint otthonos műfaj tökéletességre.

c) Így hát új leheletet és szellemet csakis *új* népek világnézete és vallásos hite, tettei és sorsa vihettek bele az epikai

költészetbe. Ez annál nagyobb mértékben megvan a *germánoknál* mind eredeti pogányságukban, mind a kereszténység által történt átalakulásuk után, valamint a *román* nemzeteknél, minél terebélyesebb e népcsoportok elágazódása, s minél változatosabb fokozatosságban bontakozik ki a keresztény világnézet és valóság elve. De éppen ez a sokszoros kiterjedés és összefonódás nagyon megnehezíti a rövid áttekintést. Ezért itt csak a fő irányokat említem meg a következő támaszpontok szerint:

a) Egy *első* csoporthoz számíthatjuk mindazokat a költői maradványokat, amelyek még az új népeknek kereszténység előtti korából többnyire szóbeli hagyomány útján s ezért nem sértetlenül maradtak fenn.

Ide sorolhatók kiváltképp azok a költemények, amelyeket *Osszián*nak szoktak tulajdonítani. Bár híres angol kritikusok, mint pl. Johnson és Shaw, elég vakok voltak, hogy Macpherson saját művének nyilvánítsák őket, mégis egészen lehetetlen, hogy valamilyen mai költő önmagából meríthessen efféle régi népi állapotokat és eseményeket, úgyhogy itt szükségképpen eredeti költemények szolgálnak alapul, noha egész hangjukban és a bennük kifejeződő elképzelés- és érzésmódban sok mindenféle modernebb alakot vett fel annyi évszázad folyamán. Mert korukat nem állapították ugyan meg, de mégis körülbelül ezer vagy ezerötszáz évig maradtak meg elevenen a nép száján. Egész tartásukban túlnyomóan líraiaknak látszanak: Osszián, az öreg megvakult dalnok és hős, idézi fel panaszos emlékezésben a dicsőség napjait; de bár énekei a bánatból és gyászból indulnak ki, tartalmuknál fogva éppúgy megint epikaiak maradnak, mert épp ezek a panaszok akörül forognak, ami volt, s leírják ezt a csak nemrég letűnt világot, hőseit, szerelmi kalandjait, tetteit, portyázásait a tengeren és szárazföldön át, szerelmét, hadiszerencséjét, sorsát és pusztulását olyan epikai-tárgyilagos, bár líra által megszakított módon, mintha teszem Homéros hősei, Achilleus, Odysseus vagy Diomédés beszélnének tetteikről, eseményeikről és sorsukról. De az érzésnek és az egész nemzeti valóságnak szellemi fejlődése, bár a szív és kedély elmélyültebb szerepet játszanak, még nem jutott olyan messzire, mint Homérosnál; különösen az alakok szilárd plasztikája és a szemléltetés napfényes világossága hiányzik. Mert már a hely egy északi viharos ködország; borús egén súlyos felhők függnek, amelyeken a szellemek

lovagolnak, vagy magános pusztán felhőalakba öltöznek és megjelennek a hősöknek. — Ezenkívül csak újabban még más ógael bárdénekeket fedeztek fel, amelyek nem Skóciára és Írországra, hanem az angliai Wallisra utalnak, ahol a bárdének megszakítás nélkül folytatódott, és sokat már korán feljegyeztek írásban. Ezekben a költeményekben szó van többek között Amerikába való kivándorlásokról; Caesarról is történik bennük említés, de hadjáratát egy királyleány iránti szerelmével okolják meg, aki, miután Caesar látta őt Galliában, hazatért Angliába. Mint figyelemre méltó formát csak a hármas szerkezetet említem, egy sajátos konstrukciót, amely mindig három tagban három hasonló, bár különböző korból származó eseményt állít össze.

Híresebbek ezeknél a költeményeknél végül egyrészt a régibb *Edda* hősdalai, másrészt azok a mítoszok, amelyekben először jelenik meg ebben a körben emberi sorsok elbeszélése mellett sokféle történet az istenek keletkezéséről, tetteiről és pusztulásáról is. Az üres túlzásokat azonban, a természetszimbolikus alapokat, amelyek megint csak különleges emberi alakban és arculatban nyernek ábrázolást, Thort a kalapácsával, a Fenris-farkast, a szörnyű méhserivást, általában ennek a mitológiának vadságát és zavaros kuszaságát nem tudtam megkedvelni. Bár ez az egész északi szellem nemzeti rokonságánál fogva közelebb áll hozzánk, mint a perzsák és általában a mohamedanizmus költészete, mégis ha azt mai műveltségünkre akarják ráerőszakolni mint olyasmit, ami még most is igényt tarthat mélyebb érzésünkre s nemzeti ügy kell hogy legyen számunkra, ez a többször megkockáztatott kísérlet egyrészt nagyon is ama részben torzalakú és barbár képzetek értékének túlbecsülése, másrészt saját jelenünk értelmének és szellemének teljes félreismerése.

β) Ha most *másodszor* a keresztény középkor epikai költészetére vetünk egy pillantást, mindenekelőtt főképpen azokat a műveket kell tekintetbe vennünk, amelyek a régi irodalom és műveltség közvetlenebb és átfogóbb befolyása nélkül a középkor friss szelleméből és megszilárdult katolicizmusából eredtek. Erre vonatkozóan a legváltozatosabb elemek szolgáltatják epikai költemények tartalmát és alkalmát.

αα) Az első — ezt röviden érintem — azok a tartalmilag igazi epikai tárgyak, amelyek még teljesen *nemzeti* középkori érdekeket, tetteket és jellemeket foglalnak magukban. Itt

mindenekelőtt a *Cid*et kell említeni. Hogy a spanyoloknak mit jelentett a nemzeti középkori hősiességnek ez a virága, azt megmutatták epikailag a Cid c. költeményben, azután később bájosabb jelességgel egy sor elbeszélő románcban, amelyet Herder tett ismertté Németországban. Gyöngysor ez, minden egyes kép szilárdan kerek magában, s mégis valamennyi úgy illik egymáshoz, hogy egy egésszé sorakoznak együvé; teljességgel a lovagság értelmét és szellemét tükrözik, de egyúttal a nemzeti spanyol jelleget is; gazdag tartalmúak és sokoldalú érdek mutatkozik bennük: a szerelem, házasság, családi büszkeség, becsület, és a királyok uralma a kereszténveknek a mórok elleni harcában. Mindez olyan epikai, olyan plasztikus, hogy csak a dolgot mutatja be tiszta magasrendű tartalmában, de ez mégis a legnemesebb emberi jelenetek gazdagsága a legnagyszerűbb tettek kibontakoztatásában, s egyúttal oly szép bájos koszorú, hogy ezt mi modernek az ókor legszebb alkotásai mellé állíthatjuk.

E mellé a bár szétforgácsolt, de alaptípusa szerint mégis epikai románcok világa mellé éppolyan kevéssé állítható a *Nibelung-ének*, mint az Ilias és az Odysseia mellé. Mert noha ebből a becsülésre méltó, igazi germán, német műből nem hiányzik a nemzeti szubsztanciális tartalom a családra, hitvesi szeretetre, hűbéri viszonyra, vazallusi hűségre, hősiességre és a belső tartalmasságra vonatkozóan, mégis az egész összeütközés, minden epikai szélesség ellenére, inkább drámai-tragikus, mintsem teljesen epikai jellegű, s az ábrázolás egyrészt, részletessége ellenére, nem mutat sem egyéni gazdagságot, sem igazán eleven szemléletességet, másrészt gyakran a zord, vad és kegyetlen hangnembe téved, míg a jellemek, ha vaskosaknak és cselekvésükben keményeknek tűnnek is fel, mégis elvont élességükben inkább nyers faképekhez hasonlítanak, mintsem hogy a homérosi hősöknek és nőknek emberileg kidolgozott szellemmel teljes egyéniségéhez lehetne őket hasonlítani.

ββ) Egy második fő elem azok a vallásos középkori költemények, amelyeknek tartalma Krisztus, Mária, az apostolok, a szentek és a vértanúk története, az utolsó ítélet stb. A magában legjelentősebb és legtartalmasabb mű azonban, a keresztény katolikus középkor tulajdonképpeni műeposza, a legnagyobb tárgy és a legnagyobb költemény ezen a területen *Dante* Isteni Színjátéka. Bár ezt a szigorúan, sőt rendszeresen

szabályos költeményt sem lehet a szó közönséges értelmében epopeiának nevezni, mert ehhez nincs benne az egésznek széles alapján továbbmozgó, egyénileg lezárt cselekmény, mégis éppen ebből az eposzból hiányzik a legkevésbé a legszigorúbb tagolás és kerekség. Tárgya egy különös esemény helyett az örök cselekvés, az abszolút végcél, az isteni szeretet a maga elmúlhatatlan történésében és változhatatlan köreiben, helye a pokol, a tisztítótűz, a mennyország, s e változás nélküli létbe ömleszti bele az emberi cselekvés és szenvedés s közelebbről az egyéni tettek és sorsok eleven világát. Itt az emberi érdekek és célok minden egyedi és különös mozzanata eltűnik minden dolgok végcéljának abszolút nagysága előtt, egyúttal azonban az, ami egyébként a legmulandóbb és legfutólagosabb az élő világban, okjektívan a legbensejében feltárva, értékében és értéktelenségében a legfőbb fogalom, Isten által megítélve tökéletesen epikailag áll előttünk. Mert amilyenek az egyének tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve. Ilyképpen a költemény átfogja a legobjektívabb élet totalitását: a pokol, a tisztítótűz, a paradicsom örök állapotát, s ezeken az elpusztíthatatlan alapokon mozognak a valóságos világ alakjai különös jellemük szerint, vagy helyesebben, mozog*tak*, s cselekvésükkel és létükkel megmerevedtek az örök igazságosságban s maguk is örökkévalók. Ahogyan a homérosi hősök a múzsák által a *mi* emlékezéseink számára maradandók, úgy ezek a jellemek a *maguk*, egyéniségük számára hozták létre állapotukat, és nem képzeletünkben, hanem *önmagukban* örökkévalók. A költő emlékezete által történt egyesítés itt objektívan olyan, mint isten saját ítélete: isten nevében korának legmerészebb szelleme az egész jelent és múltat elkárhoztatja vagy üdvözíti. — A már magában kész tárgynak ezt a jellegét szükségképp követi az ábrázolás is. Ez csak vándorút lehet az egyszer s mindenkorra szilárd birodalmakon át; ezek, bár a fantáziának ugyanaz a szabadsága találta ki, rendezte és népesítette be őket, amellyel Hésiodos és Homéros alkották meg isteneiket, mégis arról akarnak képet adni és tudósítani, amit maga a költő látott: energikusan mozgalmas ez a kép, de a gyötrelmekben plasztikusan merev; rémes fényektől megvilágított, de Dante saját, panaszos részvétele által mérsékelt a pokolban; enyhébb, de még plasztikusan kidolgozott a tisztítótűzben; ragyogóan világos végül, s alaktalan

örök gondolatokkal egyre terheltebb a paradicsomban. Az ókor bepillant ugyan a katolikus költőnek e világába, de csak mint az emberi bölcsesség és műveltség vezércsillaga és útitársa, mert ahol tanításon és dogmán múlik a dolog, csak a keresztény teológia és szeretet skolasztikájáé a szó.

γγ) Egy harmadik főterület, amelyen a középkor epikai költészete mozog, a *lovagság*, mind a szerelmi kalandok és becsületbeli harcok világi romantikus tartalmában, mind a keresztény célokkal való összefonódásban mint a keresztény lovagiasság misztikája. Azok a cselekmények és események, amelyek itt végbemennek, nem vonatkoznak nemzeti érdekekre, hanem az egyénnek olyan tettei, amelyeknek tartalma csak a szubjektum mint olyan, mint már fentebb, a romantikus lovagsággal kapcsolatban kifejtettem. Ezáltal az egyének persze teljes önállóságban szabadon állnak előttünk, s a prózai renddé még nem szilárdult világkörnyezeten belül a héroszok új körét alkotják; ez azonban részint vallásos- fantasztikus, részint a világi irányban tisztán szubjektív és képzelt érdekei mellett nélkülözi azt a szubsztanciális realitást, amelynek talaján a görög héroszok együttesen vagy egyenként harcolnak, győznek vagy elbuknak. Bármily sokféle epikai ábrázolásra adott is ezért alkalmat ez a tartalom, mégis ezeknek a helyzeteknek, összeütközéseknek és bonyodalmaknak kalandossága, amelyek az ilyen tárgyból eredhetnek, egyrészt inkább románcszerű feldolgozáshoz vezet, úgyhogy a sok egyes kaland nem kapcsolódik össze szigorúbb egységgé; másrészt a regényszerűhöz vezet, amely azonban itt még nem mozog szilárdan berendezett polgári rend és prózai világfolyás alapján. Mindamellett azonban a fantázia nem elégszik meg azzal, hogy egészen az egyébkénti valóságon kívül találjon ki magának lovagi hősalakokat és kalandokat, hanem a hősi tetteket nagy mondaszerű középpontokhoz, kiváló történeti személyekhez, a kor átfogó harcaihoz köti, s ezzel a legáltalánosabban legalábbis olyan alapot nyer, amely nélkülözhetetlen az eposz számára. De ezek az alapok is többnyire ismét a fantasztikusba mennek át, vagy nem kapják azt a tisztán kidolgozott objektív szemléletességet, amely a homéroszi eposzt minden más fölé emeli. Ezenkívül ama hasonlóság mellett, amelyben franciák, angolok, németek és részben spanyolok is ugyanazokat a tárgyakat feldolgozzák, legalábbis viszonylagosan elesik itt az a tulajdonképpeni nemzeti vonás, amely a hinduknál, perzsáknál,

görögöknél, keltáknál stb. a tartalom és az ábrázolás szilárd epikai magva. — A közelebbiekre vonatkozóan azonban nem bocsátkozhatom itt egyes művek jellemzésébe és megítélésébe, s ezért csak azokat a nagyobb köröket említem meg, amelyekben, anyaguk szerint, e lovagi epopeiák legfontosabbjai ideodamozognak.

Egyik *első* fő alak Nagy Károly az ő pairjeivel, a szaracénok és pogányok elleni harcban. E frank mondakör egyik fő alapja a feudális lovagság, s ez sokszorosan megnyilvánul olyan költeményekben, amelyeknek legfőbb anyaga a tizenkét hős valamelyikének tettei, mint pl. Rolandéi vagy a mainzi Doolinéi és másokéi. Különösen Franciaországban Fülöp Ágost uralkodása idején alkottak meg sokat ez epopeiák közül. — Egy *második* mondakör Angliában keletkezik; tárgya Arthur király és a Kerekasztal tettei. Mondai történet, angol-normann lovagiasság, a nők szolgálata, vazallusi hűség zavarosan és fantasztikusan vegyül itt allegorikus keresztény misztikával, amennyiben minden lovagi tett főcélja a szent grálnak, a Krisztus szent vérét tartalmazó edénynek felkutatása; ekörül azután a kalandok legtarkább szövedékei keletkeznek, mígnem az egész szövetség János paphoz menekül Abesszíniába. Leggazdagabb kialakulását ez a két tárgykör különösen Északfranciaországban, Angliában és Németországban találta. — Önkényesebb végül, jelentéktelenebb tartalmú és inkább a lovagi hősiesség túlzásaiban, a tündérvilágban és a Keletről alkotott meseszerű képzetekben mozog egy *harmadik* köre a lovagi költeményeknek, amelyek Portugáliában vagy Spanyolországban keletkeztek először, főhőseik pedig az Amadisok kiterjedt családja.

Másodszor prózaibbak és elvontabbak azok a nagy allegorikus költemények, amelyeket kiváltképp Északfranciaországban kedveltek a XIII. században; példájukként csak az ismert *Roman de la Rose*-t (A rózsa regénye) említem. Mint ellentétet mellékük állíthatjuk a sokféle adomát és nagyobb elbeszélést, az úgynevezett *fabliaux*-t és *contes*-t, amelyek inkább a mindennap valóságából vették anyagukat, s lovagokról, papokról, városi polgárokról mindenekelőtt szerelmi és házasságtörési történeteket adtak elő, részint komikus, részint tragikus hangnemben, majd prózában, majd versekben; ezt a műfajt a legtisztábban, műveltebb szellemmel Boccaccio vitte tökélyre.

Egy *utolsó* kör végül a homérosi és vergiliusi eposznak s az antik mondának és történelemnek hozzávetőleges ismeretével a régiek felé fordul, s a lovagepopeiák változatlan módján megénekli a trójai hősök tetteit, Róma megalapítását Aeneas által, Nagy Sándor kalandjait s több effélét.

Elégedjünk meg ennyivel a középkor epikai költészetét illetően.

γ) Egy *harmadik* főcsoportban, amelyről még szólok, a *régi* irodalom tartalmas és hatásos tanulmánya egy új műveltség tisztább műízlésének kiindulópontja; ennek az új műveltségnek tanulmányában, elsajátításában és beolvasztásában azonban gyakran nélkülözzük azt az eredeti alkotó tevékenységet, amelyet csodálhatunk a hinduknál, araboknál, valamint Homérosnál és a középkorban. Ama sokoldalú fejlődés mellett, amelyben az újraéledő tudományoknak és a nemzeti irodalmakra gyakorolt hatásuknak e korától kezdve továbbalakul a valóság a vallásban, az állam állapotaiban, erkölcsökben, társadalmi viszonyokban stb., az epikai költészet is megragadja mind a legkülönbözőbb tartalmat, mind a legváltozatosabb formákat; de ezeknek történeti lefolyását csak röviden vezethetem vissza a leglényegesebb jellemvonásokra. Ebben a tekintetben a következő fő különbségek emelhetők ki.

αα) Először is még a középkor szolgáltatja csakúgy, mint eddig, az eposz anyagait, bár ezeket a régiek műveltségétől áthatott új szellemben fogják fel és ábrázolják. Itt kiváltképpen *két* irányban mutatkozik tevékenynek az epikai költészet.

Egyfelől ugyanis a kor haladó tudata szükségképpen oda vezet, hogy nevetségessé tegye azt, ami önkényes a középkori kalandosságokban, ami fantasztikus és túlzott a lovagságban, ami formális a hősök önállóságában és szubjektív elszigetelődésében egy már a nemzeti állapotok és érdekek nagyobb gazdagságává feltáruló valóságon belül, s így a *komikum* álláspontjáról szemléltesse ezt az egész világot, bármilyen komolysággal és előszeretettel emeli ki tovább is azt, ami benne igaz. Az egész lovagvilág e szellemes felfogásának csúcspontjaiként már előbb (Esztétika. II. köt. 164—166. l.). *Ariostót* és *Cervantest* említettem. Ezért most csupán arra a ragyogó ügyességre, bájra és szellemességre, kedvességre és magvas naivitásra hívom fel a figyelmet, amellyel Ariostónál, bár költeménye még a középkor költői céljai közepette mozog, a fantasztikus elem csak rejtettebben, kalandos hihetetlenségek által tréfásan ön-

magában oldódik fel, míg Cervantes mélyebb regénye a lovagságot már mint múltat látja maga mögött, amely tehát csupán mint elszigetelt képzelődés és fantasztikus őrültség léphet be az élet reális prózájába és jelenébe, de nagy és nemes oldalaival éppúgy viszont túl is emelkedik mindazon, ami esetlen, együgyű, részben elvtelen és alárendelt ebben a prózai valóságban, s elevenen szemlélteti ennek fogyatékosságait.

Egy *második* iránynak ugyancsak híressé vált képviselőjeként csupán *Tassót* említem. Megszabadított Jeruzsálemének középpontja, szemben Ariostóval, a keresztény lovagság nagy közös célja, a szent sír felszabadítása, a keresztes hadjáratoknak e hódító zarándokútja, a komikus hangulatnak minden nyoma nélkül, s Homéros és Vergilius mintájára lelkesedéssel, szorgalommal és tanulmánnyal olyan műeposzt hozott létre, amely igényt tartott arra, hogy ama mintaképek mellett foglalhasson helyet. S csakugyan itt egy valóságos, részben nemzeti, szent érdeken kívül az egésznek bizonyos egységét, kibontakozását és lekerekedését találjuk, mint azt fentebb követeltük, éppígy a stanzák behízelgő jóhangzását, amelyeknek dallamos szavai még most is élnek a nép száján; mindamellett azonban épp ebből a költeményből hiányzik leginkább az az eredetiség, amely egy egész nemzet alapvető könyvévé tehetné. Ahelyett ugyanis, mint Homérosnál látjuk, hogy a mű mint tulajdonképpeni *eposz* megtalálná a *szót* mindannak számára, ami a nemzet a maga tetteiben, s ezt a szót egyszer s mindenkorra kimondaná közvetlen egyszerűségében, ehelyett ez az eposz mint poéma, azaz mint *poétikusan alkotott* esemény jelenik meg, s főképpen a szép, részben lírai, részben epikailag leíró nyelvnek és általában a formának művészetében gyönyörködik és elégül ki. Bármennyire Homérost vette is tehát Tasso az epikai anyag elrendezése tekintetében mintájául, mégis a koncepció és ábrázolás egész szellemében főleg Vergilius hatására ismerünk, nem éppen a költemény előnyére.

Az említett nagy epopeiákhoz, amelyeknek klasszikus műveltség szolgál alapul, *harmadszor* csatlakozik *Camoens Lusiadája*. Ezzel az anyagára nézve egészen nemzeti alkotással, mert hiszen a portugálok merész tengeri hőstetteit énekli meg, már eltávolodtunk a tulajdonképpeni középkortól, s oly érdekekre tértünk át, amelyek új korszakot hirdetnek. De a hazafiasság tüze, valamint a leírásoknak többnyire a költő saját szemléletéből és élettapasztalatából merített elevensége és az epikailag

kerek egység ellenére, itt is érezhető a meghasonlás a nemzeti tárgy s egy részint a régiektől, részint az olaszoktól kölcsönzött művészi formálás között, s ez lehetetlenné teszi az epikai eredetiség benyomását.

ββ) A vallásos hitnek és a modern élet valóságának lényegileg új jelenségei azonban a *reformáció* elvéből fakadnak, jóllehet az egész irány, amely ebből a megváltozott életnézetből ered, inkább a lírának és a drámai költészetnek kedvez, mint a tulajdonképpeni eposznak. De a vallásos műeposz ebben a körben is még egy utóvirágzást ünnepel főképpen *Milton* Elveszett paradicsomában és *Klopstock* Messiásában. Ami *Miltont* illeti, ő is a régiek tanulmányozása által elért műveltségben és a kifejezés szabatos választékosságában dicséretre méltó mintája ugyan korának, de a tartalom mélységében, energiában, eredeti leleményben és kidolgozásban, különösen pedig epikai objektivitásban teljességgel Dante mögött marad. Mert egyrészt az Elveszett paradicsom összeütközése és katasztrófája a drámai jelleghez közeledik, másrészt, mint fentebb már mellékesen megjegyeztem, a lírai lendület és az erkölcsi-didaktikus tendencia a műnek olyan sajátos alapvonása, amely elég messze esik a tárgytól eredeti alakját illetően. — A tárgynak és az ezt epikailag tükröző korműveltségnek hasonló ellentétéről *Klopstock*ra vonatkozóan szóltam már; nála ezenkívül láthatóvá válik még az az állandó törekvés, hogy a fenségesség keresett retorikájával az olvasóban is felkeltse ugyanazt az elismerést tárgyának lelkesítő méltósága és szentsége iránt, amelyhez maga a költő felemelkedett. — Egészen más oldalról lényegileg ugyanígy vagyunk bizonyos tekintetben *Voltaire* Henriadejával is. Legalább itt is a költészet annál inkább valami mesterkélt marad, mert a tárgy, mint már mondottam, nem mutatkozik alkalmasnak az eredeti eposzra.

γγ) Ha most a legújabb korban keresünk igazi epikai ábrázolásokat, egészen más kör felé kell néznünk, mint amilyen a tulajdonképpeni epopeia. Mert az egész mai világállapot olyan alakot vett fel, amely prózai rendjében egyenesen ellenkezik azokkal a követelményekkel, amelyeket elengedhetetleneknek találtunk az igazi eposz számára, míg azok az átalakulások, amelyeken az államok és népek valóságos viszonyai átmentek, még túlságosan valóságos élményekként vannak az emlékezetben, hogysem elbírálhatnák az eposzi műformát. Az epikai költészet ezért a nagy népeseményekből a falu és a kisváros ma-

gánjellegű házi körülményeinek szűkkörűségébe menekült, hogy itt találja meg azokat a tárgyakat, amelyek alkalmasak lehetnek epikai ábrázolásra. Ennek következtében a németeknél az eposz *idillikussá* vált, miután a tulajdonképpeni idill a maga édeskés szentimentalizmusában és ellaposodásában tönkrement. Mint az idillikus eposz közeleső példájára csupán *Voss Luise*jára, s mindenekelőtt *Goethe* mesterművére, a *Hermann und Dorotheá*ra emlékeztetek. Mint háttérre itt kipillantás nyílik ugyan korunk legnagyobb világeseményére, s ehhez közvetlenül csatlakoznak azután a gazdának és családjának, a lelkipásztornak és a gyógyszerésznek körülményei, úgyhogy mivel a vidéki városka nem politikai viszonyaiban jelenik meg, indokolatlan ugrást találhatunk és az összefüggés közvetítését nélkülözhetjük; de éppen e közbenső tag elhagyása által őrzi meg sajátos jellegét az egész. Mert Goethe mesterien egészen a távolba tolta a forradalmat, habár a legszerencsésebben fel tudta használni a költemény bővítésére, s a forradalomnak csak olyan állapotait szőtte bele a cselekménybe, amelyek egyszerű emberségükben egészen könnyedén csatlakoznak ama házi és városi viszonyokhoz és helyzetekhez. A fődolog azonban az, hogy Goethe e műben a modern valóságnak olyan vonásait, rajzait, körülményeit, bonyodalmait emelte ki és ábrázolta, amelyek a maguk területén ismét megelevenítik azt, ami hozzátartozik a legmaradandóbb varázshoz az Odysseiának és az ószövetség patriarkális képeinek ősi emberi viszonyaiban.

A jelenkor nemzeti és társadalmi életének egyéb köreit illetően végül az epikai költészet területén korlátlan tér nyílt meg a *regény*, az *elbeszélés* és *novella* számára; ezeknek széleskörű fejlődéstörténetét eredetüktől egészen a jelenünkig azonban még a legáltalánosabb körvonalakban sem tudom itt tovább követni.

B) A lírai költészet

A *költői* fantázia mint költői tevékenység nem magát a *dolgot* hozza, bár a művészet által létrehozott, külső realitásában szemünk elé, mint a szobrászat, hanem a dolognak csak belső szemléletét és érzését adja. Már emez általános létrehozási mód szempontjából a szellemi alkotó tevékenység *szubjektivitása* még a legszemléletesebb ábrázolásnak is szembeszökő eleme a képzőművészetekkel szemben. Ha tehát az epikai költészet a maga tárgyát vagy szubsztanciális általánosságában. vagy szobrászati és festői módon mint eleven jelenséget hozza szemlélő képzeletünk elé, akkor, legalábbis e művészet magaslatán, az elképzelő és érző szubjektum a maga költői tevékenységében eltűnik annak objektivitásával szemben, amit kivetít magából. A szubjektivitásnak az az eleme csak azáltal érvényesülhet teljesen, hogy egyrészt *magába* fogadja a tárgyak és viszonyok egész világát, s áthatja az egyes tudat bensejével; másrészt feltárja a magába összpontosított kedélyt, kinyitja a fület és a szemet, a puszta érzést szemléletté és érzéssé emeli, s e tartalmas bensőnek szavakat és nyelvet kölcsönöz, hogy mint bensőség fejezze ki magát. Minél inkább kizárja a közlésnek ezt a módját az epikai művészet tárgyilagossága, annál inkább, s épp e kizárás miatt, kell a költészet szubjektív formájának az eposztól függetlenül saját körében magában kialakulnia. A tárgy objektivitásából a szellem leszáll önmagába, betekint saját tudatába, s kielégíti azt a szükségletet, hogy a dolog külső realitása helyett annak a *szubjektív* kedélyben, a szív tapasztalatában és a képzelet reflexiójában való jelenlétét és valóságát, s ezzel magának a belső életnek tartalmát és tevékenységét ábrázolja. Mivel azonban ez a kifejezés a *költői* bensőnek nyelvévé lesz, azért — hogy ne a szubjektumnak mint olyannak, közvetlen érzése és elképzelése szerint, esetleges kifejezése maradjon — a szemléleteknek és érzéseknek, bármennyire a költőnek mint egyes egyénnek sajátjai s ő mint a maga szem-

léleteit és érzéseit írja le, mégis általános érvényességet kell kapniok, azaz önmagukban igaz érzéseknek és szemléleteknek kell lenniök, amelyek számára a költészet meg is találja a megfelelő eleven kifejezést. Ha tehát fájdalom és gyönyör azáltal, hogy szavakba foglalják, leírják, kimondják őket, már különben is meg tudja könnyebbíteni a szívet, a költői kifejezés ugyanazt a szolgálatot teljesítheti ugyan, de nem korlátozódik e háziszer használatára; sőt ellenkezőleg, magasabb rendeltetése van: az a feladata ugyanis, hogy a szellemet ne megszabadítsa az érzéstől, hanem felszabadítsa az érzésben. A szenvedély vak hatalma abban rejlik, hogy tudattalan homályos egységben van az egész kedéllyel, amely magából nem juthat el önmagának képzetéhez és kimondásához. A költészet megváltja ugyan a szívet ettől az elfogódottságtól, amennyiben általa a szív tárgyiasul a maga számára; de a költészet nem áll meg annál, hogy pusztán kiveti a tartalmat a szubjektummal való közvetlen egyesüléséből, hanem a hangulatok minden esetlegességétől megtisztított objektumot csinál belőle, amelyben a felszabadult belső egyúttal kielégült öntudatban szabadon visszatér magához s önmagánál van. Megfordítva azonban ennek az első tárgyiasításnak nem szabad annyira mennie, hogy a kedély és szenvedély szubjektivitását gyakorlati tevékenységben és *cselekvésben* ábrázolja, azaz úgy, hogy a szubjektum valóságos tettben tér vissza magához. Mert a belsőnek legközelebbi realitása még maga a bensőség, úgyhogy ama tárgyiasulás csak a szabadulást jelenti a szívnek közvetlen, éppoly néma, mint képzet nélküli koncentrációjától: a szív feltárul, hogy kifejezze magát, s ezért azt, amit előbb csak érzett, öntudatos szemléletek és képzetek formájában fogja fel és fejezi ki. — Ezzel lényegében megállapítottuk a lírai költészet szféráját és feladatát szemben az epikai és drámai költészettel.

Ami mármost, hogy mindjárt közelebbről tekintsük a dolgot, ennek az új területnek *felosztását* illeti, itt ugyanazt a menetet követhetjük, mint az epikai költészetben.

Először tehát azt kérdezzük, miben van a líra *általános* jellege.

Másodszor keresnünk kell a *különös* meghatározásokat a lírai költőre, a lírai műalkotásra és ennek fajaira vonatkozóan.

Harmadszor néhány megjegyzést teszünk a költészet e műfajának *történeti* fejlődéséről.

Egészben azonban rövidre akarom itt fogni szavamat két

okból: egyrészt azért, mert a drámai terület fejtegetése számára kell fenntartanunk kellő helyet, másrészt azért, mert egészen az általános szempontokra kell korlátozódnom, mivel a részletek inkább belejátszanak a különösségbe és kiszámíthatatlan sokféleségébe, mint az eposznál, s nagyobb terjedelemben és teljességben főképp csak történeti úton volnának tárgyalhatók. De ez itt nem feladatunk.

1. A líra általános jellege

Az epikai költészethez az a szükséglet vezet, hogy azt a dolgot halljuk, amely magáértvalósága szerint mint objektíven magában lezárt totalitás bontakozik ki a szubjektummal szemben; a lírában ellenben a megfordított szükséglet elégül ki, az, hogy a szubjektum *önmagát* fejezze ki s a kedélyt önmagának megnyilatkozásában észlelje. E kiáradásra vonatkozóan a legfontosabb pontok, amelyek itt tekintetbe jönnek,

először a *tartalom*, amelyben a belső *magát* érzi és képzeli;

másodszor a forma, amely ennek a tartalomnak kifejezését lírai költészetté teszi;

harmadszor a tudatnak és műveltségnek az a foka, amelyen a lírai szubjektum kifejezi érzéseit és képzeteit.

a) A lírai műalkotás *tartalma* nem lehet egy objektív cselekmény kifejtése világképpé szélesülő összefüggésében, hanem az egyes szubjektum, s épp ezzel egyedi mozzanata a helyzetnek és a tárgyaknak, valamint annak, hogy a kedély a szubjektív ítéletével, örömével, csodálatával, fájdalmával és érzésével általában hogyan tudatosul önmaga előtt az ilyen tartalomban. Az elkülönböződésnek, a különösségnek és egyediségnek ez elve által, amely a lírában rejlik, a tartalom a legnagyobb változatosságú lehet, s a nemzeti élet minden irányát illetheti, de azzal a lényeges különbséggel, hogy míg az eposz egyazon műben a népszellem egészét bontakoztatja szét valóságos tetteiben és állapotaiban, addig a lírai költemény határozottabb tartalma valamilyen különös mozzanatra korlátozódik, vagy legalábbis nem juthat el ahhoz a kifejtett teljességhez és kibontakozáshoz, amelynek meg kell lennie az eposzban, hogy teljesíthesse feladatát. Egy nép egész lírája persze felölelheti azért a nemzeti érdekek, képzetek és célok egészét, de nem az egyes lírai költemény. Költői bibliákat, amilyeneket

az epikai költészetben találtunk, a líra nem tud felmutatni. Ezzel szemben megvan az az előnye, hogy a nemzeti fejlődésnek majnem minden korában keletkezhetik, míg a tulajdonképpeni eposz meghatározott eredeti korszakokhoz marad hozzákötve, s a prózai kialakulás későbbi napjaiban csak szegényesebben sikerül.

α) Ezen az elszigetelődésen belül mármost az egyik oldalon áll az *általános* mint olyan, a legmagasabb és legmélyebb, amit az ember hisz, képzel és megismer: a vallás, a művészet, sőt a tudományos gondolatok lényeges tartalma, amennyiben még hozzásimulnak a képzet és a szemlélet formájához és az érzés tárgyai. Általános nézetek, egy világnézet szubsztanciális mozzanata, átfogó életviszonyok mélyebb felfogásai ezért nincsenek kizárva a lírából, s annak a tartalomnak egyik nagy része, amelyet az eposz tökéletlenebb fajaival kapcsolatban érintettem (l. fent 252—54. l.), hozzátartozik ezért ehhez az új műfajhoz is.

β) A magában általánosnak szférájához csatlakozik azután *másodszor* a *különösség* oldala, amely a szubsztanciálissal egyrészt olyképpen szövődhetik egybe, hogy a költő valamilyen egyes helyzetet, érzést, képzetet stb. mélyebb lényegességében ragad meg s így magát is szubsztanciális módon fejezi ki. Ez a helyzet pl. szinte általában Schillernél, mind a tulajdonképpeni lírai költeményekben, mind a balladákban; ezekre vonatkozóan csak az eumenidák kórusának grandiózus leírására emlékeztetek az *Ibykus darvaiban*, amely sem nem drámai, sem nem epikai, hanem lírai. Másrészt a kapcsolat úgy jöhet létre, hogy különös vonások, állapotok, hangulatok, események stb. sokfélesége mint széleskörű nézetek és mondások valóságos igazolása sorakozik fel, s elevenen húzódik át az általánoson. Az elégiában és az episztolában pl., általában reflektáló világszemlélet esetében gyakran használják a kapcsolatnak ezt a módját.

γ) Végül mivel a lírában a *szubjektum* fejezi ki magát, azért neki e célra elegendő lehet a magában legjelentéktelenebb tartalom. Akkor ugyanis maga a kedély, a szubjektivitás mint olyan a tulajdonképpeni tartalom, úgyhogy csak az érző lélek, nem pedig a közelebbi tárgy a fontos. A pillanat legfutólagosabb hangulata, a szív felujjongása, a gondtalan derű és tréfa gyorsan tovatűnő villanásai, mélabú és búskomorság, panasz, egyszóval az érzések egész lépcsőfokozata rögződik itt meg pillanatnyi mozgásaiban vagy a legkülönbözőbb tárgyakat

illető ötleteiben s válik maradandóvá a kimondás által. Itt ugyanaz lép fel a költészet terén, amit előbb már a genrefestészetre vonatkozóan érintettem (Esztétika. II. köt. 172—174. l.). A tartalom, a tárgyak az egészen esetlegest alkotják, s már csak a szubjektív felfogásról és ábrázolásról van szó, amelynek varázsa a lírai költészetben részint a kedély gyengéd leheletében, részint frappáns szemlélésmódok újdonságában és meglepő fordulatok és csattanók elmésségében lehet.

b) Ami *másodszor* általában a *formát* illeti, amely által az ilyen tartalom lírai műalkotássá válik, itt az egyén a maga belső elképzelésében és érzésében a középpont. Az egész ezért a szívvel és kedéllyel, s közelebbről a költő különös hangulatával és helyzetével kezdődik, úgyhogy ama különös oldalak tartalmának és összefüggésének, amelyekké a tartalom fejlődik, nem objektív értelemben önmaga mint szubsztanciális tartalom a hordozója, nem is külső megjelenése mint magában lezárt egyéni esemény, hanem a szubjektum. Ezért azonban az egyénnek önmagában poétikusnak, dús fantáziájúnak, érzelmesnek vagy nagyszerűnek, szemlélődésekben és gondolatokban mélyenszántónak, s mindenekelőtt magában önállónak, magában lezárt belső világnak kell megjelennie, amely lehántotta magáról a próza függőségét és puszta önkényét. — A lírai költemény ezáltal az eposztól teljesen különböző egységet kap, nevezetesen a hangulat vagy reflexió bensőségét, amely önmagánál időzik, magát tükrözi, rajzolja, leírja a külvilágban, vagy valamilyen más tárggyal foglalkozik, s e szubjektív érdeklődésben megtartja azt a jogot, hogy majdnem tetszése szerint kezdje el és hagyja abba a dolgot. Horatius pl. már ott végzi, ahol a közönséges felfogás- és kifejezésmódnak megfelelően azt hihetnők, hogy a dolognak csak most kell igazán kezdődnie, azaz pl. csupán érzéseit, parancsait, egy ünnepélyre való előkészületeit írja le, anélkül, hogy bármit is megtudnánk annak további lefolyásáról vagy sikeréről. Ugyanígy a hangulat neme, a kedély egyéni állapota, a szenvedély foka, a lélek hevessége, túláradása és ide-oda csapongása, vagy pedig nyugalma és a lassan továbbmozgó szemlélődés csendje is a legkülönbözőbb normákat adják a belső továbbhaladás és összefüggés számára. Általában ezért mindezekre a pontokra nézve, a bensőnek sokszorosan determinálható változékonysága miatt, csak kevés határozottat és döntőt lehet felállítani. Mint közelebbi különbségeket csak a következő mozzanatokat emelem ki.

α) Ahogyan az eposzban több műfajt találunk, amelyek a kifejezés lírai hangneme felé hajlottak, úgy a líra is a tartalom és a külső megjelenés szerint epikai *eseményt* vehet tárgyául és formájául, s ennyiben az epikát súrolhatja. Ide tartoznak pl. a hősénekek, románcok, balladák. Az egésznek formája ezekben a műfajokban egyrészt *elbeszélő*: elmondja egy helyzet és esemény lefolyását, egy fordulat történetét a nemzet sorsában stb. Másrészt azonban az alaphang teljesen lírikus marad, mert a fődolog nem a történésnek szubjektivitás nélküli rajza és kiszínezése, hanem megfordítva a szubjektum felfogásmódja és érzése, az örvendező vagy panaszos, bátor vagy nyomott hangulat, amely átcsendül az egészen, s éppígy a hatás is, amelyet az ilyen költemény el akar érni, teljesen a líra szférájába tartozik. A költő ugyanis a hallgatóban ugyanazt a kedélyhangulatot akarja fölkelteni, amelybe őt hozta az elbeszélt esemény, s amelyet ezért egészen belevitt az ábrázolásba. Olyképpen fejezi ki mélabúját, derűjét, hazafias hevét stb. egy analóg eseményben, hogy nem maga a történés, hanem a benne visszatükröződő hangulat a középpont; ezért kiváltképpen csak azokat a vonásokat emeli ki s rajzolja érzelmesen, amelyek egybecsengenek belső megindultságával, s amennyiben ezt a legelevenebben kifejezik, leginkább képesek ugyanazt az érzelmet a hallgatóban is fölkelteni. Így a tartalom epikai ugyan, de a tárgyalás módja lírai.

Ami a közelebbit illeti, idetartoznak:

αα) Először is az *epigramma*, ha ugyanis mint felirat nem csupán azt mondja meg egészen röviden és objektívan, mi a dolog, hanem ha ehhez a mondáshoz valamilyen érzés fűződik, s ezáltal a tartalom a maga tárgyilagos realitásából a belsőbe helyeződött át. Akkor ugyanis a szubjektum már nem tűnik el a tárgy mögött; hanem megfordítva éppen *önmagát* érvényesíti benne, reá vonatkozó kívánságait, szubjektív tréfáit, éleselméjű kapcsolatait és váratlan ötleteit. Már a görög antológia sok ilyen éles epigrammát tartalmaz, amelyek már nem tartják meg az epikai hangot, s újabb időben is a franciák pikáns kupléiban, amilyenek pl. vaudevillejaikban olyan gyakoriak, s a németek epigrammáiban, xeniáiban stb. találunk valami hasonlót, amit ide kell számítani. Még sírfeliratok is felvehetik ezt a lírai jelleget, ha az érzés bennük az uralkodó.

ββ) Ugyanígy *másodszor* a líra ábrázoló elbeszéléssé szélesül. Mint legközelebb eső és legegyszerűbb formát ebben a kör-

ben csak a *románcot* említem, amennyiben elkülöníti egy esemény különböző jeleneteit, s azután, teljesen együttérezve a bemutatott világgal, mindegyiket magában ábrázolja tömör fő vonásokban gyors menetben. Egy helyzet tulajdonképpeni jellegzetességének ez a tömör és határozott felfogása, ez az éles kiemelés a teljes szubjektív részvét mellett különösen a spanyoloknál lép fel nemes formában, s nagyon hatásosakká teszi elbeszélő románcaikat. Bizonyos fényesség terjeng e lírai képek felett, amely inkább a szemlélet világosan elkülönítő pontosságára, mintsem a kedély bensőségére vall.

γγ) A *ballada* ezzel szemben átfogja többnyire, ha kisebb méretben is, mint a tulajdonképpeni epikai költészet, olyan magában lezárt esemény totalitását, amelynek képét persze szintén csak legszembeszökőbb mozzanataiban vázolja, de egyúttal teljesebben s mégis összpontosítottabban és bensőbben állítja előtérbe a vele egészen összeszövődő szív mélységét, s a panasz, mélabú, gyász, öröm stb. hangulatát. Az angoloknak sok ilyen költeményük van főképpen költészetük korábbi eredeti korszakából; általában szeret a népköltészet efféle többnyire szerencsétlen történeteket és összeütközéseket elbeszélni a borzongató, szívszorongató, a szót elfojtó érzés hangnemében. De újabb időben is a németeknél *Bürger* s mindenekelőtt *Goethe* és *Schiller* mesterműveket alkottak e téren; Bürger meghitt naivitása által; Goethe minden szemléletes világosság mellett a bensőségesebb lélek által, amely lírailag vonul át az egészen; Schiller pedig a nagyszerű felemelkedés és érzés által, amellyel alapgondolatát esemény formájában mégis teljesen líraian akarja kifejezni, hogy ezáltal a hallgató szívét a kedélynek és szemlélődésnek ugyanolyan lírai mozgásába hozza.

β) Másodszor már kifejtettebben lép fel a lírai költészet szubjektív eleme, ha valamilyen esemény mint valóságos helyzet puszta indítékká lesz a költő számára, hogy *magát* nyilatkoztassa meg benne vagy róla. Ez áll fenn az úgynevezett alkalmi *költeményben.* Így pl. már Kallinos és Tyrtaios valóságos állapotokkal kapcsolatban énekelték háborús elégiáikat; azokból az állapotokból indultak ki és iránt akartak akartak lelkesedést kelteni, noha szubjektív egyéniségük, saját szívük és kedélyük még kevéssé mutatkozott meg. A pindarosi dicsőítő énekek közelebbi indítéka is bizonyos versenyek és győztesek és különös viszonyaik, s még inkább meglátszik sok horatiusi

ódán valamilyen speciális indíték, sőt az a szándék és gondolat: én is mint ez a művelt és híres férfiú költeményt akarok írni róla. Újabb időben azonban leginkább Goethe kedvelte ezt a műfajt, mert benne valóban minden életeseménye költeménnyé vált.

aa) Ha azonban a lírai műalkotás nem akar *függőségbe* jutni a külső alkalomtól és a benne rejlő céloktól, hanem önálló egészként magában akar itt állni, ehhez lényegileg az szükséges, hogy a költő az indítékot csak arra használja fel alkalmul, hogy *önmagát* fejezze ki, hangulatát, örömét, bánatát, vagy gondolkodásmódját és életnézetét általában. A lírai szubjektivitás legfőbb feltétele ezért abban van, hogy a reális tartalmat egészen *magába* fogadja és a magáévá tegye. Mert a tulajdonképpeni lírai költő magában él, a maga költői egyénisége szerint fogja fel a viszonyokat, s bármily sokszorosan olvasztja is egybe bensejét a tényleges világgal és állapotaival, bonyodalmaival és sorsaival, ennek az anyagnak ábrázolásában mégis csak érzéseinek és szemlélődéseinek saját önálló elevenségét nyilvánítja. Ha pl. meghívták Pindarost, hogy énekelje meg a versenyjátékok egyik győztesét, vagy a saját jószántából tette ezt, mégis annyira magáévá tette tárgyát, hogy műve nem a győztes*ről* szóló költemény lett, hanem olyan áradozás, amelyet önmagából dalolt ki.

ββ) Ami az ilyen alkalmi költemény közelebbi ábrázolásmódját illeti, ez persze a tartalomként megragadott eseménynek vagy szubjektumnak reális valóságából veheti egyrészt határozottabb tárgyát és jellegét, másrészt a műalkotás belső szervezetét. Mert hiszen éppen ez a tartalom az, amelytől meghatódottnak akar a költői kedély mutatkozni. Mint legvilágosabb, bár szélsőséges példára csupán Schillernek *Ének a harangról* c. költeményére kell emlékeztetnem; ebben a harangöntés eljárásának külső fokozatossága adja az egész költemény fejlődésmenetének lényeges támaszpontjait, csak ehhez csatlakoznak azután a megfelelő érzelmi ömledezések, valamint a különböző életszemlélődések és emberi állapotok egyéb leírásai. Más módon Pindaros is a győztes születéshelyéből, annak a törzsnek tetteiből, amelyhez tartozik, vagy más viszonyokból meríti a közelebbi alkalmat, hogy épp ezeket és ne más isteneket dicsőítsen, csakis ezeket a tetteket és sorsokat említse, csakis erről a bizonyos tárgyról elmélkedjék, ezeket a bölcs mondásokat szője bele stb. Másrészt azonban a lírai költő is-

mét ebben is teljesen szabad, mivel nem a külső alkalom mint olyan, hanem ő *maga* bensejével válik önmagának tárgyává, s ezért egyedül a különös szubjektív nézettől és költői kedélyhangulattól teszi függővé, hogy a tárgynak mely oldalai és milyen egymásutánban és összeszövődésben jussanak ábrázolásra. Az, hogy milyen fokban lehet túlsúlyban az objektív alkalom a maga tárgyi tartalmával, vagy a költő saját szubjektivitása, vagy pedig a két oldal áthathatja egymást, nem állapítható meg *a priori* szilárd mérték szerint.

γγ) A tulajdonképpeni lírai *egységet* azonban nem az alkalom és realitása adja meg, hanem a szubjektív belső megindultság és felfogásmód. Mert az egyes hangulat vagy általános szemlélődés, amelyre költőileg ösztönöz az alkalom, az a középpont, amely meghatározza nemcsak az egésznek színezetét, hanem azoknak a különös mozzanatoknak körét is, amelyek kibontakozhatnak, a kidolgozás és összekapcsolás módját, s ezzel a költeménynek mint műalkotásnak támaszát és összefüggését. Így pl. Pindaros számára az általa megénekelt győzteseknek objektív életviszonyai adják a tagolás és kifejtés reális magvát, az egyes költeményekben azonban mindig más szempontokat, más hangulatot — pl. a figyelmeztetés, a vigasz, a felemelkedés hangulatát — tesz uralkodóvá, s ámbár ezek csakis a költőnek mint költői szubjektumnak sajátjai, mégis sugallják épp annak körét, hogy ama viszonyok közül mit érintsen, mit dolgozzon fel, vagy mellőzzön, valamint a megvilágításnak és az összekapcsolásnak azt a módját, amelyet a szándékolt lírai hatáshoz használnia kell.

γ) Harmadszor azonban az igazi lírai költőnek nem kell külső eseményekből kiindulnia, amelyeket érzelmesen elbeszél, vagy más reális körülményekből és alkalmakból, amelyek költői áradozásra ösztönzik, hanem a költő magában szubjektívan zárt világ, úgyhogy *önmagában* keresheti az ösztönzést és a tartalmat, s ezért megállhat saját szívének és szellemének belső helyzeteinél, állapotainál, eseményeinél és szenvedélyeinél. Itt az ember magában a szubjektív bensőségében lesz saját műalkotásává, míg az epikai költőnek az idegen hérosz és tettei és eseményei szolgálnak tartalmul.

aa) De ezen a területen is felléphet még egy elbeszélő elem, mint pl. sok úgynevezett anakreóni dalban, amelyek derűs képeket rajzolnak Erosszal történt esetekről stb., bájos kerekséggel. Az ilyen eseménynek azonban inkább csak mintegy

magyarázatul kell szolgálnia a kedély egy belső helyzetéhez. Így használja fel Horatius is megint más módon *Integer vitae* c. költeményében azt az esetet, hogy találkozott egy farkassal, nem úgy, hogy az egészet alkalmi költeménynek nevezhetnők, hanem annak a mondatnak igazolására, amellyel kezdődik, s a szerelmi érzés elpusztíthatatlanságának igazolására, amellyel végződik.

ββ) Általában nem kell, hogy az a helyzet, amelyben a költő ábrázolja magát, pusztán a *belsőre* mint olyanra korlátozódjék, hanem konkrét és ezzel külsőleges totalitásnak is bizonyulhat, amennyiben a költő mind szubjektív, mind reális létezésben mutatkozik meg. Az imént idézett anakreóni dalokban pl. a költő leírja magát rózsák, szép leányok és fiúk között, bor és tánc mellett derűs élvezetben, vágy és sóvárgás nélkül, kötelesség és magasabb célok elmulasztása nélkül — ilyenek nincsenek is itt — héroszként, aki elfogulatlanul és szabadon, s ennélfogva korlátozottság vagy szükség nélkül, csak ez az egy, ami: a maga nemében páratlan ember mint szubjektív műalkotás.

Háfiz szerelmi dalaiban is látjuk a költőnek egész eleven egyéniségét; a tartalom, helyzet, kifejezés változik, úgyhogy ez már majdnem a humort érinti. Költeményeiben azonban nincs különös témája, nincs világképe, nincs istene, nincs mitológiája — sőt ha az ember ezeket a szabad ömledezéseket olvassa, érzi, hogy a keletieknek általában nem lehettek festményeik, nem lehetett képzőművészetük — az egyik tárgyról a másikra megy át, mindenfelé csapong; de minden jelenetben mindig az egész férfiút látjuk magunk előtt borával, kocsmárosával, lánykájával, udvarával stb. szép nyíltságban, vágyakozás és önzés nélkül tiszta élvezetben szemtől szembe, lélek lélekhez szólva. — A nemcsak belső, hanem éppúgy külső helyzet effajta ábrázolásának a legváltozatosabb próbáit lehet adni. De ha a költő így rajzolja magát szubjektív állapotaiban, mégsincs kedvünk megismerni teszem a különleges képzelődéseket, szerelmeket, házi ügyeket, családi történeteket, amilyenek még Klopstocknak Cidlihez és Fannyhoz írt verseiben is találhatók, hanem valami általános emberit akarunk látni, hogy költőileg vele érezhessünk. Ebből a szempontból ezért a líra könnyen ahhoz a hamis igényhez vezethet, hogy a szubjektívnak és különlegesnek már önmagában érdekesnek kell lennie. Ezzel szemben Goethe sok dalát, bár a költőnél nem e cím alatt sze-

repelnek, *társas* daloknak lehet nevezni. A társaságban ugyanis az ember nem önmagát adja; ellenkezőleg, háttérbe szorítja különlegességét, s valami harmadik által szórakoztat, egy történet, adoma, mások vonásai által, amelyeket azután különös szeszélyben fog fel és saját hangnemének megfelelően visz keresztül. Ebben az esetben a költő őmaga, meg nem is az; nem önmagát, hanem *valamit* ad elő, s mintegy színész, aki végtelen sok szerepet játszik, most itt, azután ott időzik, itt egy jelenetet, ott egy csoportosítást rögzít meg egy pillanatra, de bármit ábrázol is, mindig egyúttal elevenen beleszövi saját művészi belsejét is, azt, amit maga érzett és átélt.

γγ) Ha azonban a belső szubjektivitás a líra tulajdonképpeni forrása, akkor meg kell hogy maradjon az a joga is, hogy tisztán benső hangulatok, reflexiók stb. kifejezésére szorítkozzék, anélkül, hogy konkrét, külsőlegességükben is ábrázolt helyzetté bontakoznék szét. Ebben a tekintetben még az egészen üres dudorászás is, a dalolás és dúdolgatás tisztán a dalolás kedvéért, a kedély igazi lírai kielégülésének bizonyul; mert a kedély számára a szavak többé vagy kevésbé a derűsségek és fájdalmak kifejezésének puszta közömbös hordozóivá lesznek, de kárpótlásként mindjárt a zenét hívják segítségül. Különös népdalok gyakran nem mennek túl ezen a kifejezésmódon. Goethei dalokban is, amelyekben azonban már határozottabb, tartalmasabb kifejezésre kerül sor, gyakran csupán valamilyen egyes pillanatnyi tréfa, egy futólagos hangulat hangneme tartja fogva a költőt, s belőle kis dalt csinál pillanatnyi fütyölésre. Másokban viszont hasonló hangulatokat hasznosabban, sőt módszeresen tárgyal a költő, mint pl. a »Vanitas! vanitatum vanitas!« című dalban;[1] ebben először pénz és vagyon, azután nők, utazások, hírnév és becsület, s végül harc és háború mint mulandók jelennek meg, és csupán a szabad gondtalan derű marad a mindig visszatérő refrén. — Megfordítva azonban ezen az álláspontón a szubjektív benső a legnagyszerűbb szemléleteknek és a legátfogóbb eszméknek mintegy lelki helyzeteivé tágulhat és mélyülhet. Ilyen jellegű pl. a schilleri költemények nagy része. Szívügye az ésszerű, a nagy; de sem vallási vagy szubsztanciális tárgyat nem énekel meg himnuszszerűen, sem külső alkalmakkor idegen ösztönzésre nem lép fel dalnokként, hanem a lélekből indul ki, amelynek legfőbb érde-

[1] »Ich hab mein Sach' auf nichts gestellt.« (Sz. S.)

kei nála az élet, a szépség eszményei, az emberiség örök jogai és gondolatai.

c) Egy *harmadik* pont végül, amelyről még a lírai költészet általános jellegére vonatkozóan szólnunk kell, a tudat és műveltség általános fokát illeti, amelyből az egyes költemény fakad.

Ebben a vonatkozásban is a líra az epikai költészettel ellentétes álláspontot foglal el. Míg ugyanis a tulajdonképpeni eposz virágkora számára egészben még fejletlen, a valóság prózájáig még nem érlelődött nemzeti állapotot követeltünk, addig viszont a lírának főképpen azok a korok kedveznek, amelyekben az életviszonyok rendje már többé vagy kevésbé kialakult, mert csak az ilyen időkben reflektálódik az egyes ember önmagában e külvilággal szemben, s belőle visszahúzódva bensejében az érzésnek és elképzelésnek önálló totalitásává zárkózik el. Mert a lírában épp nem az objektív közösség és az egyéni cselekmény, hanem a szubjektum mint szubjektum adja a formát és a tartalmat. Ezt azonban korántsem szabad úgy érteni, mintha az egyénnek, hogy lírailag fejezhesse ki magát, meg kellene szabadulnia a nemzeti érdekekkel és szemléletekkel való minden összefüggéstől, s formálisan csak saját lábára kellene állania. Ellenkezőleg, ebben az elvont önállóságban csak az egészen esetleges és különös szenvedély, a vágy és a tetszés önkénye maradna meg mint tartalom, s korlátlan mozgási teret kapna az ötletek rossz hóbortossága és az érzés bizarr eredetisége. Az igazi lírának, mint minden igaz költészetnek, az emberi szív igaz tartalmát kell kifejeznie. Mint lírai tartalomnak azonban a legtárgyilagosabbnak és legszubsztanciálisabbnak is szubjektív módon érzett, szemlélt, képzelt vagy gondolt dologként kell megjelennie. *Másodszor* továbbá itt nincs szó az egyéni belsőnek puszta kifejeződéséről, az első közvetlen szóról, amely epikailag megmondja, hogy mi a dolog, hanem a *költői* kedélynek *művészi* kifejezéséről, amely az esetleges, közönséges megnyilatkozástól különbözik. A líra ezért, minél inkább tárul ki épp a szív puszta koncentrációja sokoldalú érzésekre és átfogóbb szemlélődésekre, s a szubjektum már prózaibban kialakultabb világban ébred költői belsejének tudatára, megszerzett művészeti képzettséget is követel, s ennek ugyancsak a tökélyig kidolgozott szubjektív természeti adomány előnyének és önálló művének kell mutatkoznia. Ezek azok az okok, amelyeknél fogva a líra nem korlátozódik meghatározott korszakokra

egy nép szellemi fejlődésében, hanem dúsan virágozhatik a legkülönbözőbb korszakokban, s különösen kedvez az újabb kornak, mert ebben minden egyén jogot kap arra, hogy önmagában meglegyen sajátos nézete és érzésmódja.

Mint döntő különbségek azonban a következő általános szempontok állapíthatók meg:

a) Először a *népköltészet* lírai kifejezésmódja.

aa) Kiváltképpen benne mutatkozik meg a nemzetek változatos *különössége;* innen van, hogy egyetemes érdeklődésű jelenünkben lankadatlanul gyűjtenek minden fajta népdalt, hogy minden nép sajátosságát megismerjék, utánaérezzék, és utánaéljék. Már Herder sokat tett ennek érdekében, s Goethe is önállóbb utánzásokban nagyon különböző enemű alkotást tudott közel hozni érzésünkhöz. Teljesen azonban csak a saját nemzete dalaival tud együttérezni az ember, s bármennyire képesek a németek beleélni magukat más népek lelkébe, egy nemzeti belsőnek végső zenéje más népek számára mégis mindig valami idegen, s csak átdolgozás segítségével érhető el, hogy bennük saját érzésük otthonos hangja is megcsendüljön. Goethe azonban a külföldi népdalokat, amelyeket ő hozott nekünk, a legmélyértelműbb és legszebb módon csak annyira dolgozta át, hogy ezzel, mint pl. Azan aga nemes asszonyainak panaszdalában, egy morlák népdalban, az ilyen költemények sajátossága mégis teljesen sértetlen marad.

ββ) A lírai népköltészet általános jellege abban hasonlít az eredeti eposzéhoz, hogy a költő mint szubjektum nem emelkedik ki, hanem elvész tárgyában. Ámbár tehát a népdalban a kedély legösszpontosítottabb bensősége fejeződhetik ki, mégsem egy egyes egyén ismerteti meg magát benne a művészi ábrázolásra vonatkozó szubjektív sajátosságával is; hanem csak egy népi érzés, amelyet az egyén teljes-tökéletesen magában hord, amennyiben még nincs a nemzettől s ennek létezésétől és érdekeitől elszakadt, önmagáért való belső elképzelése és érzése. Az ilyen megbontatlan egység szükséges feltétele olyan állapot, amelyben még nem ébredt fel az önálló reflexió és műveltség, úgyhogy tehát a költő mint szubjektum a háttérbe lépő puszta orgánummá lesz, amelynek segítségével a nemzeti élet megnyilatkozik lírai érzésében és szemlélésmódjában. Ez a közvetlen eredetiség természetesen a népdalnak a magvas tömörség és csattanós igazság reflexió nélküli üdeségét adja, amely gyakran a legnagyobb hatású; de a népdal ezáltal együt-

tal könnyen valami töredékes, szaggatott jelleget kap s olyan szűkszavú lesz, hogy szinte homályossá válhatik. Az érzés mélyen elrejtőzik, s nem tud és nem akar teljesen kifejezésre jutni. Ezenkívül, jóllehet a forma általában teljesen lírai, azaz szubjektív jellegű, az egész álláspontnak megfelelően mégis hiányzik, mint mondtuk, a szubjektum, amely ezt a formát és tartalmát épp mint az *ő* szivének és szellemének birtokát s az az *ő* művészetének alkotását fejezi ki.

γγ) Ezért az olyan népek, amelyek csak ilyen költeményekhez, de sem a líra további fokához, sem epopeiákhoz és drámai művekhez nem jutnak el, többnyire félvad barbár nemzetek, amelyeknek nincsen kialakult valóságuk, s múlók az ellenségeskedéseik és sorsuk. Mert ha maguk ezekben a heroikus időkben önmagában tartalmas egészet alkotnának, amelynek különös oldalai már önálló és mégis egybehangzó realitássá volnának kidolgozva, s magukban konkrét és egyénileg lezárt tettek talajául szolgálhatnának, akkor eredeti költészet mellett epikai költők is támadnának közöttük. Az az állapot, amelyből ilyen dalok fakadnak mint a nemzeti szellemnek egyetlen és végső költői kifejezésmódja, ezért inkább a családi életre, a törzsi összetartásra szorítkozik, anélkül, hogy tovább szerveződnék egy már hősmondákig érlelődött létté. Ha vannak is emlékezések nemzeti tettekre, ezek többnyire harcok idegen elnyomók ellen, rablóhadjáratok, a vadság visszahatásai vadság ellen, vagy egyesek tettei egyesek ellen egyazon népen belül, s elbeszélésükben azután szabad folyást kap panasz és bánat vagy nagy ujjongás múló győzelmek miatt. A fejlett önállóságra nem jutott valóságos népélet az érzés belső világára kényszerül; de az érzés akkor éppannyira egészben fejletlen marad, s ha ezáltal nyer is koncentrációban, mégis tartalmában is gyakran nyers és barbár. Hogy tehát népdalok költőileg érdekelnek vagy ellenkezőleg visszariasztanak-e bennünket, az az általuk ábrázolt helyzetek és érzések jellegétől függ: mert amit az egyik nép fantáziája kiválónak talál, egy másiknak ízléstelen, borzalmas és kellemetlen lehet. Van pl. egy népdal, amely elmondja egy asszony történetét, akit férje parancsára befalaztak, s aki csak annyit ér el kéréseivel, hogy nyílást hagyjanak nyitva melle számára, hogy megszoptathassa gyermekét, s életben is marad mindaddig, amíg a gyermek nem nélkülözheti az anyatejet. Ez barbár, borzalomkeltő helyzet. Éppígy egyesek bravúros tettei és puszta vadsága magukban nem tartalmaznak olyasmit, amivel más

műveltségű idegen népeknek rokonszenvezniök kellene. Népdalok tehát gyakran a legkülönlegesebb jellegűek is, és jelességük számára már nincs szilárd mérték, mert túlságosan messze esnek az általános emberitől. Ha ezért újabban megismerkedünk az irokézek, eszkimók és más vad népek dalaival, ezáltal nem éppen minden esetben bővült a költői élvezet köre.

β) Mivel azonban a líra a belső szellem totális kifejezése, azért nem állhat meg a valóságos népdaloknak vagy a hasonló hangnemben utánzott későbbi költeményeknek sem kifejezésmódjánál, sem tartalmánál.

αα) Egyrészt ugyanis, mint az imént láttuk, lényegileg azon múlik a dolog, hogy a magába összeszorult kedély szabaduljon meg e puszta koncentrációtól és ennek közvetlen szemléletétől, s jusson el önmagának szabad elképzeléséhez, ez pedig azokban az imént vázolt állapotokban csak tökéletlen módon történik meg; másrészt a kedélynek a képzetek, szenvedélyek, állapotok, összeütközések gazdag tartalmú világává kell tágulnia, hogy mindazt, amit az emberi szív magába foglalni képes, belsőleg feldolgozza és saját szellemének termékeként közölje. Mert a lírai költészet összességének költőileg ki kell fejeznie a belső élet totalitását, már amennyire az a költészet tárgya lehet, s ezért közösen hozzátartozik a szellem valamennyi műveltségi fokához.

ββ) A szabad öntudattal összefügg *másodszor* az önmagában biztos *művészet* szabadsága is. A népdal mintegy közvetlenül dalolódik ki a szívből egy természeti hanghoz hasonlóan; a szabad művészet azonban tud önmagáról, kívánja annak tudását és akarását, amit alkot, s e tudáshoz műveltségre van szüksége, valamint az alkotó tevékenységnek a tökélyig gyakorlott virtuozitására. Ha tehát a tulajdonképpeni epikai költészetnek el kell rejtenie a költő saját alkotó munkáját, vagy pedig keletkezési idejének egész jellege szerint még nem teheti láthatóvá, ez csak azért történik, mert az eposznak a nemzetnek objektív, nem a költői szubjektumból eredt létezésével van dolga, s ennélfogva a költészetben sem mint szubjektív, hanem mint magában önállóan fejlődő alkotásnak kell megjelennie. A lírában ellenben az alkotó tevékenység és a tartalom a szubjektív, s ezért annak is kell mutatkoznia, ami.

γγ) Ebben a tekintetben a későbbi lírai *műköltészet* kifejezetten elválik a népdaltól. Vannak ugyan olyan népdalok is, amelyek egyidejűleg keletkeznek a tulajdonképpeni művészi líra műveivel, akkor azonban olyan körökhöz és egyénekhez

tartoznak, amelyek és akik nem részesei ama művészeti kultúrának, hanem egész szemlélésmódjukban még nem szakadtak el a közvetlen népi gondolkodástól. A lírai nép- és műköltészetnek ezt a különbségét azonban nem szabad úgy felfogni, mintha a líra csak akkor érné el csúcspontját, amikor a reflexió és a műértés öntudatos ügyességgel egyesülve káprázta tó eleganciában mutatkoznak meg rajta mint a leglényegesebb elemek. Ez azt jelentené, hogy pl. Horatiust és a római lírikusokat e műfaj legjelesebb költőihez kell számítanunk, vagy hogy a maguk körében a mesterdalnokokat is többre kell tartanunk teszem a tulajdonképpeni *Minnegesang* megelőző korszakánál. Azt a mondatot azonban nem szabad ebben a végletben felfogni, hanem az csak abban az értelemben helyes, hogy a szubjektív fantáziának és művészetnek épp az önálló szubjektivitás kedvéért, amely elve, igaz tökélye céljából kell, hogy az elképzelés és a szabad tevékenység szabad, kialakult öntudata is feltétele és alapja legyen.

γ) Egy *utolsó* fokot végül az eddig jelzett fokoktól megkülönböztethetünk a következőképpen. A népdal megelőzi még a tudat prózai jelenének és valóságának tulajdonképpeni kialakulását; az igazi lírai műköltészet ellenben függetleníti magát e már meglévő prózától s a szubjektívan önállóvá lett fantáziából a belső szemlélődésnek és érzésnek egy új költői világát teremti meg, amelyből még csak megalkotja magának elevenen az emberi bensőnek igaz tartalmát és igaz kifejezésmódját. Harmadszor azonban van a szellemnek olyan formája is, amely ismét egyik szempontból magasabban áll a kedély és a szemlélet fantáziájánál, amennyiben tartalmát átfogóbb általánosságban és szükségszerűbb összefüggésben képes szabad öntudatra hozni, mint amennyire a művészetnek általában lehetséges. A *filozófiai gondolkodásra* gondolok. Viszont azonban másfelől ezt a formát az az absztrakció terheli, hogy csak a gondolkodásnak mint a pusztán eszmei általánosságnak elemében fejlődik, úgyhogy a konkrét ember szintén késztetve érezheti magát, hogy filozófiai tudatának tartalmát és eredményeit konkrét módon, kedélytől és szemlélettől, fantáziától és érzéstől áthatottan mondja ki, hogy ebben az egész bensőnek totális kifejezését bírja és adja.

Ezen az álláspontón kiváltképpen két különböző felfogásmód érvényesíthető. Egyrészt ugyanis a fantázia törekedhetik önmagán túl a gondolkodás mozgásai felé, anélkül azonban,

hogy elérné a filozófiai fejtegetések világosságát és szilárd határozottságát. Akkor a líra többnyire olyan magában küzdő és vívódó lélek áradozásává lesz, amely forrongásában erőszakot tesz mind a művészeten, mind a gondolkodáson, mert áthágja az egyik területet, anélkül, hogy otthonos volna vagy otthonossá válhatnék a másikban. Másrészt azonban a magában mint gondolkodásban megnyugodott filozofálás is képes világosan megfogalmazott és rendszeresen keresztülvitt gondolatait érzéssel meglelkesíteni, szemlélettel megérzékíteni és a tudományosan a maga szükségszerűségében nyilvánvaló menetet és összefüggést, mint pl. Schiller teszi több költeményében, felcserélni a különös oldalak szabad játékával, s ez utóbbi kötetlenségének látszatában a művészetnek itt annál inkább igyekeznie kell elrejteni belső egyezéseit, minél kevésbé akar beleesni a didaktikus fejtegetés józan hangnemébe.

2. *A lírai költészet különös mozzanatai*

Eddigelé vizsgáltuk annak a tartalomnak általános jellegét, amelyet a lírai költészet adhat magának, s azét a formáét, amelyben kifejezheti ama tartalmat, valamint a műveltség különböző álláspontjait, amelyek többé vagy kevésbé megfelelőknek bizonyulnak a líra elve számára; most legközelebbi feladatunk abban van, hogy ezeket az általános pontokat *különös* fő mozzanataikra és vonatkozásaikra nézve is kidolgozzuk.

Ebben a tekintetben is előre jelzem a különbséget az epikai és a lírai költészet között. Az előbbinek vizsgálata során főképpen az eredeti nemzeti eposzt vettük szemügyre, s vele szemben mellőztük a ki nem elégítő *mellékműfajokat*, valamint a költői *szubjektumot*. A líra területén ezt nem tehetjük. Itt ellenkezőleg a fejtegetés legfontosabb tárgyai egyfelől a költő szubjektivitása, másfelől a különböző fajok, amelyekre a líra szétágazódik, mivel elve általában a tartalomnak és formáinak különössége és egyedisége. Ennélfogva közelebbi fejtegetéseink számára a következő menetet állapíthatjuk meg:

először a lírai költőt kell szemügyre vennünk;

másodszor a lírai műalkotás mint a szubjektív fantázia termékét kell vizsgálnunk, s

harmadszor meg kell jelölnünk azokat a fajokat, amelyek a lírai ábrázolás általános fogalmából következnek.

a) A lírai költő

α) A líra tartalma, mint láttuk, egyrészt szemlélődések, amelyek összefoglalják a létezésnek és állapotainak általánosságát, másrészt a különösnek sokfélesége. Mint puszta általánosságok és különös szemléletek és érzések azonban mind a két elem puszta absztrakció; hogy eleven lírai egyéniségre tegyenek szert, összekapcsolásra szorulnak, amelynek belső s ezért szubjektív jellegűnek kell lennie. A lírai költészet középpontja és tulajdonképpeni tartalma ennélfogva szükségképp a költői konkrét *szubjektum*, a *költő*, de anélkül, hogy valóságos tetthez és cselekvéshez haladna tovább és drámai összeütközések mozgalmába bonyolódnék. Egyetlen megnyilatkozása és tette ellenkezőleg arra korlátozódik, hogy bensejét szavakba önti, amelyek, bármi is a tárgyuk, a magáról szóló szubjektum szellemi értelmét fejtik ki, s ugyanazt az értelmet és szellemet, a kedélynek ugyanazt az állapotát, a reflexiónak hasonló irányát akarják fölkelteni és ébren tartani a hallgatóban.

β) A megnyilatkozás, jóllehet mások számára van, lehet a derűnek, vagy az énekké feloldódó és a dalban kiengesztelődő fájdalomnak szabad túláradása, vagy az a mélyebb ösztön, hogy a költő a kedély legfontosabb érzéseit és legmesszebbre nyúló szemlélődéseit ne tartsa meg magának — mert aki *tud* énekelni és költeni, annak ez a hivatása, és *költsön*. De külső indítékok, kifejezett meghívások és több efféle semmiképp sincsenek kizárva. A nagy lírai költő azonban ilyen esetben csakhamar eltér a tulajdonképpeni tárgytól, s önmagát ábrázolja. Így Pindarost, hogy e már többször említett példánál maradjunk, gyakran felszólították ennek vagy annak a győztes versenyzőnek ünneplésére, sőt olykor pénzt is kapott ezért, s mégis ő, mint dalnok, hőse helyébe lép, és saját fantáziájának önálló kapcsolatában dicsőíti teszem az ősök tetteit, emlékeztet régi mítoszokra, vagy kifejezi mély nézetét az életről, gazdagságról, uralomról, arról, ami nagy és tiszteletre méltó, a múzsák fenségességéről és kedvességéről, mindenekelőtt pedig a dalnok méltóságáról. Így költeményeiben is nem annyira a hőst tiszteli meg ama hírnév által, amelyet ő terjeszt, hanem *önmagát* a költőt hallatja. Nem őt érte megtiszteltetés azzal, hogy megénekelhette azokat a győzteseket, hanem rájuk nézve megtiszteltetés, hogy Pindaros énekelte meg őket. Ez a kiemelkedő belső nagyság a lírai költő nemessége. Homéros mint egyén annyira eltűnik eposzában,

hogy most még csak azt sem akarják elismerni róla, hogy egyáltalában létezett, ám héroszai halhatatlanul tovább élnek; Pindaros hősei ellenben üres nevek maradtak számukra, ő maga azonban, aki *önmagát* énekelte és tisztelte meg, felejthetetlenül áll itt mint költő; a dicsőség, amelyre a hősök igényt tarthatnak, csak függeléke a lírai dalnok dicsőségének. — A rómaiaknál is a lírai költő részben megmarad még ebben az önálló helyzetben. Így beszéli pl. Suetonius (III. k. 51. l. Wolf kiadása), hogy Augustus ezeket a szavakat írta Horatiusnak: *an vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse* — vagy attól félsz, hogy az utókor előtt megbecstelenítő reád nézve, hogy házunk népéhez tartozónak látszol —; Horatius azonban, kivéve ott, ahol mint könnyen kiérezhető, *ex officio* beszél Augustusról, legnagyobbrészt elég hamar önmagára tér vissza. A harmadik könyv 14. ódája pl. Augustusnak a cantabriaiak felett aratott győzelem után Hispaniából való visszatérésével kezdődik; de a továbbiakban csak azt dicsőíti Horatius, hogy a nyugalom által, amelyet Augustus visszaadott a világnak, most őmaga is mint költő nyugodtan élvezheti semmittevését és szabad idejét; azután megparancsolja, hozzanak koszorúkat, kenőcsöket és óbort az ünnepségre, s hívják el gyorsan Neaerát — egyszóval csak az ünnepségére való előkészületekkel törődik. De a szerelmi harcok most kevésbé fontosak számára, mint ifjúkorában, Plancus konzul idejében, mert a küldöncnek, akit Neaeráért küld, kifejezetten azt mondja:

Si per invisum mora ianitorem
*Fiet, abito.**

Még inkább dicsérhetjük Klopstock egyik tiszteletre méltó vonásaként, hogy a maga korában ismét érezte a költő önálló méltóságát, s azzal, hogy ezt kifejezte és neki megfelelően tartotta magát és viselkedett, a költőt kiragadta az udvari poéta és a mindenki poétája helyzetéből, valamint olyan tunya, haszontalan játékból, amellyel csak tönkreteszi magát az ember. Mindamellett megtörtént, hogy épp őt tekintette először a *maga* költőjének a könyvkereskedő. Klopstocknak hallei kiadója a Messiás ívéért, azt hiszem, egy vagy két tallért fizetett; ezenfelül pedig mellényt és nadrágot csináltatott neki, s így kiru-

* Ha a gyűlölt ajtónálló feltartóztatná, távozzék (Sz. S.)

házva vitte őt körül társaságokba, ebben a mellényben és nadrágban, hogy az emberek észrevegyék: ő varratta neki. Pindarosnak ellenben (így beszélik legalább későbbi, ha nem is egészen megbízható közlések) szobrot állítottak az athéniek (Pausanias, I. k. 8. fej.), mert egyik énekében dicsőítette őket, ezenkívül pedig elküldték neki (Aischinés, 4. lev.) a kétszeresét annak a büntetési összegnek, amelyet a thébaiak róttak ki rá, mert mértéktelenül dicsérte az idegen várost; sőt azt mondják, Apollón maga nyilvánította ki a Pythia szája által, hogy Pindaros kapja meg azoknak az adományoknak a felét, amelyeket egész Hellas szokott hozni a pythói játékokra.

γ) A lírai költemények egész körében *harmadszor* egy egyén totalitása ábrázolódik költői belső mozgalmasságában. Mert a lírai költő késztetve érzi magát, hogy mindazt, ami kedélyében és tudatában költőileg alakul, dalban kifejezze. Ebben a tekintetben különösen Goethét kell említeni, aki gazdag életének változatosságában mindig költői magatartást tanúsított. E részben is a legkiválóbb emberekhez tartozik. Ritkán található olyan egyén, akinek érdeklődése annyira minden irányban tevékeny volt, s mégis e végtelen kiterjedés ellenére teljesen *magában* élt, s ami őt érintette, azt költői szemléletre változtatta át. Kifelé való élete, a mindennapi életben inkább zárkózott, mintsem nyílt szívének sajátossága, tartós kutatással művelt tudományos irányai és elért eredményei, kiművelt gyakorlati érzékének tapasztalati tételei, erkölcsi maximái, azok a benyomások, amelyeket a kornak sokszorosan kereszteződő jelenségei tettek reá, a belőlük levont következtetések, az ifjúkor túláradó jókedve és bátorsága, férfiéveinek kiképzett ereje és belső szépsége, öregkorának átfogó vidám bölcsessége — mindez lírai ömlengéssé lett nála, amelyben kimondotta mind az érzés legkönnyedébb rezdülését, mind a szellem legkeményebb fájdalmas összeütközéseit, s e kimondással megszabadult tőlük.

b) A lírai műalkotás

Ami *másodszor* a lírai költeményt mint költői műalkotást illeti, erről amaz esetleges gazdagság miatt, amely a kiszámíthatatlanul sokféle tartalomnak legkülönbözőbb felfogásmódjaiban és formáiban mutatkozik, általában keveset lehet mondani. Mert ennek az egész területnek szubjektív jellege, noha itt sem vonhatja ki magát a szépség és művészet általános törvényei

alól, a dolog természeténél fogva mégis magával hozza, hogy az ábrázolás fordulatai és hangjai körének egészen korlátlannak kell maradnia. A mi célunk szempontjából ezért csak arról a kérdésről van szó, mi módon különbözik a lírai műalkotás típusa az epikainak típusától.

Ebben a tekintetben csak a következő mozzanatokról szólok röviden:

először a lírai műalkotás egységéről;

másodszor kibontakozásának módjáról;

harmadszor a versmértékről és előadásról mint külső oldalról.

α) Az eposznak a művészet szempontjából való fontossága, mint már mondottam, különösen eredeti epopeiáknál nem annyira a tökéletes művészi formának totális kiképzésében, mint inkább a nemzeti szellem totalitásában van, amelyet egy és ugyanaz a mű a leggazdagabb tartalmú kibontakozásban vonultat el előttünk.

αα) Az ilyen összesség megjelenítésére a tulajdonképpeni lírai műnek nem kell vállalkoznia. A szubjektivitás is továbbmehet ugyan egy egyetemes összefoglaláshoz; de ha valóban mint magába zárt szubjektum akar érvényesülni, akkor egyúttal a különösség és egyediség elve rejlik benne. De ezzel sincs eleve kizárva belőle a természeti környezetből vett szemléletek sokfélesége, a saját és idegen élményekre való emlékezések, mítikus és történeti események s így tovább; ennek a széleskörű tartalomnak azonban nem szabad itt, mint az eposzban, azért felléphnie, mert egy meghatározott valóság totalitásához tartozik, hanem csak abban van a jogosultsága, hogy megelevenedik a szubjektív emlékezetben és mozgalmas kombinálóképességben.

ββ) A lírai költemény tulajdonképpeni egységpontjának ezért a szubjektiv bensőt kell tekinteni. A bensőség mint olyan azonban egyrészt a szubjektumnak önmagával való egészen formális egysége, másrészt szétforgácsolódik és szétszóródik a képzetek, érzelmek, benyomások, szemléletek stb. legtarkább különösségévé és legkülönbözőbb sokféleségévé, s kapcsolatuk csak abban van, hogy egyazon én mintegy puszta edényként hordja őket magában. A szubjektumnak ezért, hogy a lírai műalkotás összetartó középpontja lehessen, egyrészt a hangulat vagy helyzet konkrét *meghatározottságához* kell továbbhaladnia, másrészt *össze kell kapcsolódnia* magának e különössé-válásával mint önmagával, úgyhogy *magát* érzi és ábrázolja benne. Csakis ezáltal

válik azután magában határolt szubjektív totalitássá, s csak azt mondja ki, ami ebből a meghatározottságból ered s vele összefüggésben van.

γγ) A legtökéletesebben lírai ebben a tekintetben a kedélynek egy konkrét állapotban összpontosított hangulata, mivel az érző szív a szubjektivitás legbensőbb és legsajátabb lényege, a reflexió és az általánosra irányuló szemlélődés azonban könnyen a tanító hangnembe eshetik, vagy epikai módon emelheti ki a tartalom szubsztanciális és tárgyilagos elemét.

β) *Másodszor:* a lírai költemény kibontakozásáról általánosságban éppoly kevés határozottat lehet megállapítani, itt is tehát néhány általánosabb megjegyzésre kell szorítkoznom.

αα) Az eposz továbbfejlődése időző jellegű s általában egy messze elágazódó valóság ábrázolásává szélesül. Mert az eposzban a szubjektum belehelyezkedik az *objektív* világba, amely önálló realitását illetően önmagában alakul ki és mozog tovább. A lírában ezzel szemben az érzés és reflexió az, amely megfordítva *magába* vonja bele a meglevő világot, ezt átéli ebben a belső elemben, és csak miután valami ugyancsak bensőlegessé vált, szavakba foglalja és kifejezi. Ellentétben az epikai szétterüléssel tehát a líra elve az *összevontság,* s kiváltképpen a kifejezés belső mélységével kell hatnia, nem pedig a leírásnak vagy kifejtésnek terjengősségével általában. De a csaknem elnémuló tömörség és a beszédes világosságig tökéletesen kidolgozott képzet között az árnyalatok és fokozatok legnagyobb gazdagsága marad nyitva a költő számára. Ugyanígy nem száműzhető külső tárgyak szemléltetése. Ellenkezőleg, a nagyon konkrét lírai művek külső helyzetében is ábrázolják a szubjektumot, s ezért ugyancsak magukba fogadják a természeti környezetet, helyet stb. is; sőt vannak olyan költemények, amelyek egészen efféle leírásokra korlátozódnak. Ekkor azonban a tulajdonképpeni lírai nem a reális objektivitás és plasztikus kiszínezése, hanem a külsőnek összecsendülése a kedéllyel, az ezáltal keltett hangulat, az ilyen környezetben magát érző szív, úgyhogy a szemünk elé került vonások által nem ennek vagy annak a tárgynak kell külsőleg szemléletessé válnia, hanem a kedélynek, amely belehelyezkedett a tárgyba, kell belsőleg tudatosulnia, s bennünket ugyanarra az érzésmódra vagy szemlélődésre indítania. A legvilágosabb példája ennek a románc és a ballada; ezek, mint már fentebb jeleztem, annál líraiabbak, minél inkább csak éppen azt emelik ki a közölt eseményből, ami megfelel a belső lelkiálla-

potnak, amelyben a költő elbeszél, s az egész lefolyást olyképpen adják elő, hogy maga ez a hangulat cseng vissza elevenen belőle. Ezért a külső tárgyaknak minden tulajdonképpeni, bár érzelmes kiszínezése, sőt belső helyzeteknek hosszadalmas jellemzése a lírában mindig csekélyebb hatású, mint a szorosabb összevonás és a sokvonatkozású tömör kifejezés.

ββ) Másodszor: *epizódok* is meg vannak engedve a lírai költőnek, de egészen más okból használhatja fel őket, mint az epikai költő. Az eposz számára az epizódok az oldalait objektívan önállósító totalitás fogalmában rejlenek, s az epikai cselekmény továbbhaladása tekintetében egyúttal a késleltetések és akadályok értelmét kapják. Lírai jogosultságuk ellenben szubjektív jellegű. Az élő egyén ugyanis hamarább futja át belső világát, a legkülönbözőbb alkalmakkor a legkülönbözőbb dolgokra emlékszik, összekapcsolja a legkülönfélébbet, s képzeletétől és szemléletétől ide-oda vezetteti magát, anélkül, hogy ezáltal eltérne tulajdonképpeni alapérzésétől vagy reflexiójának tárgyától. Ugyanez az elevenség megilleti a *költői* belsőt is, jóllehet többnyire nehezen lehet megmondani, vajon ezt vagy azt egy lírai költeményben epizódszerűnek kell-e venni, vagy nem. Általában azonban kitérések, hacsak nem szakítják szét az egységet, mindenekelőtt pedig meglepő fordulatok, elmés kombinációk és hirtelen, csaknem erőszakos átmenetek épp a líra sajátságaihoz tartoznak.

γγ) Ezért a továbbhaladás és összefüggés módja a költészetnek ezen a területén ugyancsak részint különböző, részint egészen ellentétes természetű lehet. Általánosságban a líra, csakúgy mint az eposz, nem bírja el sem a közönséges tudat önkényét, sem a tudományos gondolkodásnak pusztán értelmi következetességét, vagy spekulatív módon szükségszerűségében kifejtett továbbhaladását, hanem megköveteli az egyes részek szabadságát és önállóságát is. Míg azonban az eposzban ez a viszonylagos elszigetelődés annak a reális megjelenésnek formájából származik, amelynek típusában az epikai költészet szemléltet, addig megfordítva a lírai költő a különös érzéseknek és képzeteknek, amelyekben kifejezi magát, a szabad elszigetelés jellegét adja, mert mindegyikük, jóllehet valamennyit ugyanaz a hangulat és szemlélésmód hordozza, mégis különössége szerint tölti el kedélyét, s ezt mindaddig erre az egy pontra koncentrálja, míg más szemléletek és az érzés más oldalai felé nem fordul. Itt a továbbvezető összefüggés kevéssé megszakított, nyugodt lefolyású

lehet, de éppúgy lehet az is, hogy lírai ugrásokban megy át az egyik képzetről közvetítés nélkül egy másik messzeeső képzetre, úgyhogy a költő látszólag féktelenül hányódik, s a meggondolatlan következtető értelemmel szemben a mámoros lelkesedésnek e röptében megszállottnak mutatkozik olyan hatalomtól, amelynek pátosza még akarata ellenére is irányítja őt és magával ragadja. Az ilyen szenvedély lendülete és harca annyira sajátja a líra egyes fajainak, hogy pl. Horatius sok költeményben efféle, az összefüggést látszólag megbontó ugrásokat finom számítással mesterségesen igyekezett előidézni. — A feldolgozásnak sokféle közbenső fokát végül, amely e két végpont, egyfelől a legvilágosabb összefüggés és nyugodt lefolyás, és másfelől a szenvedély és lelkesedés kötetlen hevessége között fekszik, mellőznöm kell.

γ) Az utolsó pont, amelyet ebben a szférában még meg kell beszélnünk, a lírai műalkotás külső formájára és realitására vonatkozik. Ide tartozik főképpen a *mérték* és a zenei *kíséret*.

aa) Azt, hogy a hexameter a maga egyenletes, ünnepélyes s mégis újra eleven áramlásában a legjelesebb epikai versmérték, könnyű belátni. A líra számára azonban mindjárt különböző metrumok legnagyobb *sokféleségét* és sokoldalúbb belső szerkezetét kell követelnünk. A lírai költemény anyaga ugyanis nem a tárgy az ő saját reális kifejlésében, hanem a költő szubjektív belső mozgása, amelynek egyenletessége vagy változása, nyugtalansága vagy nyugalma, csendes folyása vagy örvénylő áradása és szökellése kell, hogy mint ama szócsengések időbeli mozgása is mutatkozzék, amelyekben a benső megnyilatkozik. A hangulat és az egész felfogásmód jellegének már a versmértékben is jelentkeznie kell. Mert a lírai áradozás az *idővel* mint a közlés külső elemével sokkal közelebbi viszonyban van, mint az epikai elbeszélés, amely a reális jelenségeket a múltba helyezi, s inkább térbeli kiterjedésben egymás mellé állítja vagy összeszövi; ezzel szemben a líra az érzések és képzetek pillanatnyi felmerülését ábrázolja keletkezésük és kialakulásuk időbeli egymásutánjában, s ezért magát a különböző időbeli mozgást kell művészileg alakítania. — E különbözőséghez tartozik *először* hosszúságok és rövidségek változatosabb egymás mellé fűzése a ritmikus lábak szaggatottabb egyenlőtlenségében, *másodszor* a különbözőbb metszetek, s *harmadszor* a versszakokká való lekerekítés; a versszakok mind az egyes sorok hosszúsága és rövidsége

tekintetében, mind ritmikai figurációkra vonatkozóan magukban és egymásutánjukban nagyon változatosak lehetnek.

ββ) Másodszor: az időtartamnak és ritmikus mozgásának e művészi feldolgozásánál líraibb a szavak és szótagok csengése mint olyan. Ide tartozik kiváltképpen az alliteráció, a rím és az asszonancia. A verselés e rendszerében ugyanis, mint már korábban kifejtettem, egyrészt túlsúlyban van a szótagok szellemi jelentése, az értelmi hangsúly, amely elszakad a magukban szilárd hosszúságoknak és rövidségeknek puszta természeti elemétől, s most a szellem szempontjából határozza meg az időtartamot, az emelkedést és ereszkedést; másrészt elszigetelten kiemelkedik a meghatározott betűkre, szótagokra és szavakra nyomatékosan összpontosított csengés. Mind ez az átszellemítés a belső jelentés által, mind a csengésnek ez a kiemelése teljesen megfelel a líránnak, amennyiben egyrészt azt, ami létezik és megjelenik, csak abban az értelemben fogja fel és fejezi ki, amelyet a bensőnek jelent, másrészt saját közlése anyagaként főképpen a csengést és hangot ragadja meg. Ezen a területen is társulhat ugyan a ritmikai elem a rímmel, de akkor ez oly módon történik, amely maga is a zenei ütemhez közeledik. Szigorúan véve ezért az asszonancia, az alliteráció és a rím költői használatát a líra területére lehetne korlátozni, mert noha a középkori eposz, az újabb nyelvek természeténél fogva, nem mellőzheti azokat a formákat, ez mégis főképpen csak azért engedhető meg, mert itt a lírai elem magán az epikai költészeten belül eleve nagyobb szerepre tesz szert, s még erősebben tör utat magának hősdalokban, románc- és balladaszerű elbeszélésekben stb. Ugyanez megtörténik a drámai költészetben is. Inkább a líra sajátja azonban a rím szétágazóbb figurációja, amely az azonos betűk, szótagok és szavak visszatérése vagy a különbözők váltakozása tekintetében különféleképpen tagolt és keresztező rímstrófákká alakul és kerekedik le. Ezeket a szakaszokat persze az epikai és a drámai költészet is használja, de csak ugyanabból az okból, amelynél fogva a rímet sem száműzik. Így pl. a spanyolok drámai fejlődésük legkialakultabb korszakában teljességgel szabad teret adnak a kifejezésében azután kevéssé drámai szenvedély fortélyos játékának, s oktávrímeket, szonetteket stb. iktatnak egyéb drámai versmértékeik közé, vagy legalább folytatólagos asszonanciákban és rímekben mutatják meg előszeretetüket a nyelv hangzó eleme iránt.

γγ) Harmadszor végül a lírai költészet még nagyobb mér-

tékben, mint amennyire a puszta rím által lehetséges, a zene felé fordul azáltal, hogy a szó valóságos dallammá és énekké lesz. Ez az odafordulás is teljesen igazolható. Minél kevésbé önálló és objektív ugyanis a lírai anyag és tartalom magában, hanem főképpen belső jellegű, és csupán a szubjektumban mint olyanban gyökerezik, holott közlésére mégis külső támaszpont válik szükségessé, annál inkább követel határozott külsőlegességet az előadás számára. Mivel belsőlegesebb marad, külsőleg izgatóbbá kell válnia. A kedélynek ezt az érzéki izgalmát azonban csak a zene képes előidézni.

Így a külső kivitel tekintetében látjuk is, hogy a lírai költészetet szinte általában a zene kíséri. De itt nem hagyhatunk figyelmen kívül egy lényeges fokozatosságot ebben az egyesülésben. Mert tulajdonképpeni dallamokkal csak a romantikus, s kiváltképpen a modern líra olvad egybe, mégpedig különösen olyan dalokban, amelyekben a hangulat, a kedély marad az uralkodó, s a zenének a lélek e belső csengését dallammá kell erősítenie és kialakítania; mint ahogy pl. a népdal szereti és kihívja a zenei kíséretet. Kanzonék ellenben, elégiák, episztolák stb. sőt szonettek is újabb időben nem egykönnyen találnak majd komponistát. Ahol ugyanis a képzelet és reflexió, vagy az érzés is magában a költészetben jut teljes kifejtésre, s már ezáltal egyre inkább megszabadul részint a kedély puszta koncentrációjától, részint a művészet érzéki elemétől, ott a líra már mint nyelvi közlés nagyobb önállóságra tesz szert, s nem olyan alkalmas arra, hogy szorosan csatlakozzék a zenéhez. Viszont minél kevésbé kifejtett a belső, amely kifejezésre vár, annál inkább rászorul a dallam segítségére. De hogy a régiek, dikciójuk átlátszó világossága ellenére, mégis az előadásban miért és milyen mértékben követelték a zene támogatását, azt később még alkalmunk lesz érinteni.

c) A tulajdonképpeni líra fajai

Ami *harmadszor* a lírai költészet különös fajait illeti, már közelebbről említettem néhányat, amelyek az átmenetet alkotják az eposz elbeszélő formájáról a szubjektív ábrázolásmódra. Az ellenkező oldalon éppígy ki lehetne mutatni a drámainak keletkezését; ez az áthajlás a dráma elevenségéhez azonban itt lényegileg csak arra korlátozódik, hogy a lírai költemény is mint párbeszéd felveheti a dialógus külső formáját, ámde anélkül,

hogy összeütközésekben továbbmozgó cselekményhez menne tovább. Ezeket az átmeneti fokokat és korcsfajokat azonban mellőzzük, s csak azokat a formákat vizsgáljuk meg röviden, amelyekben a líra tulajdonképpeni elve tisztán érvényesül. E formák különbségének alapja a költői tudatnak a tárgyához való viszonya.

α) Egyfelől ugyanis a szubjektum megszünteti érzésének és képzeletének különlegességét, s elmerül istennek vagy az isteneknek általános szemléletében, akiknek nagysága és hatalma áthatja az egész belsőt, s eltünteti a költőt mint egyént. Himnuszok, ditirambusok, peánok, zsoltárok tartoznak ebbe az osztályba, s ez azután ismét különbözőképpen alakul a különböző népeknél. A legáltalánosabban csak a következő különbségre figyelmeztetek.

αα) Az a költő, aki saját belső és külső állapotainak, helyzeteinek és a velük kapcsolatos képzeteknek korlátozottsága fölé emelkedik, s ehelyett azt teszi tárgyává, ami neki és nemzetének mint abszolút és isteni tűnik fel, az istenit *először* objektív képpé kerekítheti le, s a belső szemlélet számára elgondolt és kidolgozott képet a megénekelt isten hatalmának és dicsőségének magasztalására állíthatja mások elé. Ilyenek pl. a Homérosnak tulajdonított himnuszok. Főképpen mitológiai, korántsem csak szimbolikusan felfogott, hanem epikailag tökéletes szemléletességgel kiformált helyzeteket és történeteket tartalmaznak arról az istenről, akinek magasztalására költötték.

ββ) *Másodszor:* ennek megfordítottja és nála líraibb a ditirambusszerű lendület mint *szubjektív* istentiszteleti felemelkedés, amely elragadva tárgyának hatalmától, s legbensejében megrendülve és elbódulva, egészen általános hangulatban nem juthat el objektív alakításhoz, hanem megáll a lélek felujjongásánál. A szubjektum kikél magából, közvetlenül az abszolútumhoz emelkedik, s eltöltve ennek lényegétől és hatalmától, ujjongva magasztaló énekbe fog a végtelenségről, amelybe elmerül, s azokról a jelenségekről, amelyeknek pompája az istenség mélységeit hirdeti.

A görögök istentiszteleti ünnepségeiken belül nem maradtak meg sokáig az ilyen puszta felkiáltásoknál és megszólításoknál, hanem továbbmentek s az ilyen áradozásokat megszakították meghatározott mítikus helyzetek és cselekmények elbeszélésével. Ezek a lírai kitörések közé beiktatott ábrázolások azután hovatovább a fődologgá lettek; s mivel mint magában elevenen

lezárt cselekmény a cselekmény formájában léptek fel, a drámát alkották, ez pedig a maga részéről ismét a kórusok lírájára vette fel magába mint integráns részt.

Átfogóbb azonban a fölemelkedésnek ez a lendülete, a léleknek ez a feltekintése, ujjongása és felkiáltása ahhoz az Egyhez, akiben a szubjektum megtalálja tudatának végcélját s minden hatalomnak és igazságnak, minden dicsőségnek és magasztalásnak tulajdonképpeni tárgyát, az ószövetség sok fenségesebb *zsoltárában.* Igy olvassuk pl. a 33. zsoltárban: »Örvendezzetek ti igazok, az Úrban; a hívekhez illik a dícséret. Dícsérjétek az Urat citerával; tízhúrú hárfával zengjetek néki. Énekeljetek néki új éneket, lantoljatok lelkesen, harsogón. Mert az Úr szava igaz, és minden cselekedete hűséges. Szereti az igazságot és törvényt; az Úr kegyelmével telve a föld. Az Úr szavára lettek az egek, és szájának leheletére minden seregök« stb. Ugyanígy a 29. zsoltárban: »Adjatok az Úrnak, ti fejedelmeknek fiai, adjatok az Úrnak tiszteletet és dicséretet! Adjátok az neve tiszteletét, imádjátok az Urat szent ékességben. Az Úr szava zeng a vizek felett, a dicsőség istene mennydörög, az Úr ott van a nagy vizek felett. Az Úr szava erős; az Úr szava fenséges. Az Úr szava cédrusokat tördel, összetöri az Úr a Libánon cédrusait is. És ugrándoztatja azokat, mint a borjút, a Libánont és a Szirjónt, mint a bivalyfiat. Az Úr szava tűzlángokat szór. Az Úr szava megrengeti a pusztát« s így tovább.*

Az ilyen fölemelkedés és lírai fenségesség önmagánkívül való létet tartalmaz, s ezért nem annyira a konkrét tartalomban való elmélyedéssé válik, úgyhogy a fantázia nyugalmas kielégülésében a dolgot engedné érvényesülni, hanem inkább csak határozatlan lelkesedéssé fokozódik, amely azzal vívódik, hogy a tudat számára kimondhatatlant az érzés és a szemlélet tárgyává tegye. Ebben a határozatlanságban a szubjektív benső nem tudja elérhetetlen tárgyát megnyugodott szépségben elképzelni és a műalkotásban való kifejezését élvezni; nyugalmas kép helyett a fantázia a külső jelenségeket, amelyeket megragad, szabálytalanabbul, szaggatottan állítja össze, s mivel a bensőben nem jut el a különös képzetek szilárd tagolásához, a külsőben is csak önkényesebb lüktető ritmust használ.

A *próféták,* akik szemben állnak a közösséggel, nagyrészt a népük állapota miatti fájdalom és panasz alaphangjában, az el-

* Károli Gáspár fordítása. (Sz. S.)

idegenedésnek és elpártolásnak ebben az érzésében, érzületük és politikai haragjuk fenséges tüzében inkább csak a parainetikus lírához mennek tovább.

Túlnagy melegség következtében azonban későbbi utánzó korokban ez az akkor mesterkéltebb hő könnyen hideggé és elvonttá válik. Így pl. Klopstocknak sok himnusz- és zsoltárszerű költeményében nincsen sem gondolati mélység, sem valamilyen vallási tartalomnak nyugodt kifejtése, hanem ami kifejeződik benne, az főképpen kísérlet e felemelkedésre ahhoz a végtelenhez, amely a modern felvilágosodott gondolkodásnak csak isten üres mérhetetlenségét és felfoghatatlan hatalmát, nagyságát és dicsőségét jelenti, szemben a költőnek ezáltal teljesen érthető tehetetlenségével és alulmaradó végességével.

β) Egy *második* álláspontonállnak a lírai költészetnek azok a fajai, amelyek a szó újabb értelmében az *óda* általános nevével jelölhetők. Itt az előző fokkal szemben mindjárt a költőnek magában kiemelt *szubjektivitása* kerül mint fő mozzanat az élre, s ugyancsak kettős vonatkozásban érvényesülhet.

aa) Egyrészt ugyanis a költő ezen az új formán és kifejezésmódon belül is, mint eddigelé, önmagában jelentős tartalmat választ, az istenek, hősök, fejedelmek dicsőségét és magasztalását, a szerelmet, szépséget, művészetet, barátságot stb., s belsejét ettől a tartalomtól és konkrét valóságától annyira áthatottnak, elteltnek és elragadottnak mutatja, hogy úgy tűnik fel, mintha a tárgy a lelkesedés e lendületében hatalmába ejtette volna az egész lelket, s mint egyetlen döntő hatalom uralkodnék benne. Ha ez tökéletesen így volna, akkor a dolog magában objektív módon plasztikusan epikai szoborművé formálódhatnék, önmagát mozgathatná és magától lezárulhatna. Megfordítva azonban a költőnek épp saját szubjektivitását és ennek nagyságát magában kell kifejeznie s tárgyiasítania, úgyhogy most ő ejti hatalmába a tárgyat, ezt belsőleg feldolgozza, önmagát fejezi ki benne, s ezért szabad önállóságban az objektív fejlődésmenetet megszakítja saját érzésével vagy reflexiójával, szubjektívan megvilágítja, megváltoztatja, s így nem a dolgot, hanem a vele eltelt *szubjektív* lelkesedést teszi úrrá. Ezzel azonban két különböző, sőt ellentétes oldal van előttünk: a tartalom magával ragadó hatalma s a szubjektív költői szabadság, amely az őt legyűrni akaró tárggyal való harcban sarjad ki. Főképpen ennek az ellentétnek nyomása teszi szükségessé a nyelv és a képek lendületét és merészségét, a belső alkat és lefolyás látszólagos sza-

bálytalanságát, a kitéréseket, hézagokat, hirtelen átmeneteket stb., s a költő belső poétai nagyságát igazolja ama remekléssel, amellyel művészi tökélyben tudja megoldani az ellentétet, s önmagában egységes egészet képes alkotni, amely mint az *ő* műve tárgyának nagysága fölé emeli őt.

A lírai lelkesedésnek e fajából fakadt sok pindarosi óda, amelynek diadalmas belső nagyszerűsége éppígy megnyilatkozik azután a sokszorosan mozgalmas s mégis szilárd mértékre szabályozott ritmusban. Horatius ellenben különösen ott, ahol leginkább emelkedett akar lenni, igen hűvös és józan, s utánzásai olyan mesterkéltek, hogy a kompozíciónak inkább csak értelmi finomsága hiába igyekszik azt eltakarni. Klopstock lelkesedése sem mindig valódi, hanem gyakran valami keresetté lesz, noha egyes ódái igaz és valóságos érzésről s magával ragadó férfias méltóságról és a kifejezés erejéről tanúskodnak.

ββ) Másodszor: másrészt azonban a tartalomnak nem kell feltétlenül jelentősnek és fontosnak lennie, hanem maga a költő egyénisége olyan nagy fontosságú, hogy jelentéktelenebb tárgyaknak is, mert *ő* teszi költészetének tárgyává, méltóságot, nemességet vagy legalábbis általában magasabbrendű érdekességet kölcsönöz. Ilyen jellegű Horatiusnak sok ódája, s Klopstock és mások is erre az álláspontra helyezkedtek. Itt azután nem a tárgy jelentős voltával küzd a költő, hanem ellenkezőleg azt, ami külső indítékokban, kis eseményekben stb. jelentéktelen, arra a magaslatra emeli fel, amelyen önmagát érzi és elképzeli.

γ) A lírai hangulat és reflexió egész végtelen változatossága végül a *dal* fokán bontakozik ki, s ezért a nemzetiség és költői sajátosság különössége is a dallamban mutatkozik meg a legteljesebben. A legkülönbözőbbet is ide lehet számítani, s a pontos osztályozás rendkívül nehéz. A legnagyobb általánosságban körülbelül a következő különbségek állapíthatók meg:

αα) Először a *tulajdonképpeni* dal, amely éneklésre vagy akárcsak dúdolgatásra van szánva magában és társaságban. Itt nem kell sok tartalom, belső nagyság és fenség; ellenkezőleg, méltóság, nemesség, a gondolatok súlya csak akadályoznák a jókedv közvetlen megnyilatkozását. Nagyszerű reflexiók, mély gondolatok, emelkedett érzések arra kényszerítik a szubjektumot, hogy teljességgel kilépjen közvetlen egyéniségéből s ennek érdekéből és lelki hangulatából. Ám épp az örömnek és fájdalomnak ez a közvetlensége, a különleges mozzanat gátlás-

talan bensőségben keres a dalban kifejezést. Innen is van, hogy minden nép a dalaiban érzi magát leginkább otthonosnak.

Bármilyen határtalan terjedelmű ez a terület tartalmának köre és a hangnem különbözősége tekintetében, mégis minden dal különbözik az eddigi fajoktól mindjárt az anyag, a menet, a versmérték, a nyelv, a képek stb. egyszerűsége által. A lélekben kezdődik magától, s korántsem száll lelkesülten egyik tárgyról a másikra, hanem egyáltalán zártabban egyazon tartalomhoz tapad, akár egyes helyzet ez a tartalom, akár az örömnek vagy szomorúságnak meghatározott kifejezése, amelyeknek hangulata és szemléletei megérintik szívünket. Ebben az érzésben vagy helyzetben a dal megáll nyugodtan és egyszerűen, nem változtatja meg röptét és indulatát, nincsenek merész fordulatai és átmenetei, s csak ezt az egyet formálja egésszé a képzelet könnyed folyásában, majd szaggatottabban és összpontosítottabban, majd kibontakozottabban és következetesebben, valamint énekelhető ritmusokban s könnyen felfogható, változatos bonyodalom nélkül visszatérő rímekben. Mivel azonban tartalma a magában futólagosabb, korántsem szabad azt hinni, hogy egy nemzetnek száz és ezer esztendőn keresztül ugyanazokat a dalokat kell énekelnie. Egy valamiképp továbbfejlődő nép nem oly szegény és szűkölködő, hogy csak egyszer volnának körében dalköltők; az epopeiával szemben épp a dalköltészet nem hal ki, hanem mindig újból felébred. Ez a virágmező megújul minden évszakban, s csak elnyomott, minden haladástól elszigetelt népeknél, amelyek nem jutnak el a költészetnek mindig újraéledő öröméhez, maradnak fenn a régi és legrégibb dalok. Az egyes dal, miképp az egyes hangulat, keletkezik és elmúlik, érzelemre indít, megörvendeztet és feledésbe merül. Ki ismeri és énekli még pl. azokat a dalokat, amelyeket ötven évvel ezelőtt általánosan ismertek és kedveltek? Minden kor megüti új dalhangnemét, s a korábbi kicsendül, mígnem egészen elnémul. Mindamellett minden dalnak nem annyira a dalnoknak mint olyannak személyiségét kell ábrázolnia, mint inkább valamilyen általános érvényességet kell tartalmaznia, amely sokszorosan szól az emberhez, tetszik, ugyanazt az érzést kelti s így szájról szájra is száll. Az olyan dalok, amelyeket nem énekeltek általánosan korukban, ritkán valódiak.

Mint a dal kifejezésmódjában mutatkozó lényeges különbséget csak két fő mozzanatot emelek ki, amelyet már korábban

érintettem. Egyrészt ugyanis a költő egészen nyíltan és gátlástalanul fejezheti ki belsejét és mozgalmait, különösen az örvendetes érzéseket, úgyhogy teljesen közli mindazt, ami benne végbemegy; másrészt pedig az ellenkező végletben mintegy csak elnémulásával sejtetheti, hogy mi szorul össze feltáratlan kedélyében. A kifejezés első faja kiváltképp a Keletnek, s különösen a mohamedán költészet gondtalan derűjének és vágytalan kiáradásának sajátja, s e költészet ragyogó szemlélete szeret elmés bőbeszédűséggel és szellemes kapcsolatokkal mindenfelé fordulni. A második ellenben inkább megfelel a kedély északi, magában összpontosult bensőségének, amely tömör csendben gyakran csak egészen külsőleges tárgyak után tud nyúlni és csak bennük képes jelezni, hogy az összeszorult szív nem tudja magát kifejezni és nem tud magán könnyíteni, hanem mint az atyjával éjen és viharon át lovagló gyermek az Erlkönigben, elhamvad magában és megfullad. Ez a különbség, amely már különben is érvényesül a lírában általános módon mint nép- és műköltészet, mint kedély és átfogóbb reflexió, visszatér itt is a dalon belül sokszoros árnyalatokkal és közbenső fokokkal.

Ami végül az ide számítható egyes fajokat illeti, csak a következőket említem.

Először az olyan *népdalokat*, amelyek főképpen közvetlenségük miatt megállnak a dal álláspontján, s többnyire énekelhetők, sőt a kísérő énekre szorulnak. Egyrészt ébrentartják az emlékezetben azokat a tetteket és eseményeket, amelyekben legsajátabb életét érzi a nép, részint közvetlenül kifejezik a különböző rendek érzéseit és helyzeteit, a természettel és a legközelebbi emberi viszonyokkal való együttélést, s megszólaltatják a vidámság vagy gyász és bánat legkülönbözőbb hangjait. — Velük szemben állnak *másodszor* olyan magában már gazdagabbá lett műveltség dalai, amely társas mulatságul gyönyörködik a legkülönfélébb tréfákban, kedves fordulatokban, kis eseményekben és egyéb gáláns formákban, vagy érzelmesebben a természet és a szűkebb emberi élet helyzeteihez fordul, s leírja ezeket a tárgyakat, valamint a velük kapcsolatos érzelmeket, amennyiben a költő magába száll, s gyönyörködik saját szubjektivitásában s ennek lelki mozgalmaiban. Ha az efféle dalok megállnak a puszta leírásnál, különösen természeti tárgyak leírásánál, akkor könnyen triviálisakká válnak, s nem vallanak teremtő fantáziára. A valamire vonatkozó

érzések leírásával sem állunk gyakran jobban. Mindenekelőtt a költő a tárgyak és érzések ilyen leírásában nem lehet többé elfogódott a közvetlen kívánságokban és vágyakban, hanem elméleti szabadságban éppannyira már felettük kell állnia, úgyhogy számára csak az a kielégülés fontos, amelyet a fantázia mint olyan ad. Ez a gondtalan szabadság, a szívnek az a kitágulása és ez a kielégülés a képzelet elemében adja meg pl. sok anakreóni dalnak, valamint Hafiz költeményeinek és a goethei Nyugat-keleti divánnak a szellemi szabadság és költészet legszebb varázsát. — *Harmadszor* azonban ezen a fokon sincs kizárva valamilyen magasabbrendű általános tartalom. A legtöbb protestáns egyházi ének pl. a dalok osztályához tartozik. A protestáns szív vágyakozását isten után, isten kegyelméért való könyörgését, bűnbánatát, reményét, bizodalmát, kételyét, hitét stb. úgy fejezik ugyan ki, mint az egyes kedély ügyét és helyzetét, de általános módon, úgyhogy ezek az érzések és állapotok egyúttal többé vagy kevésbé mindenkinek ügye lehetnek vagy kell, hogy legyenek.

ββ) Ennek az átfogó foknak egy *második* csoportjához számíthatók a *szonettek, szesztinák, elégiák, episztolák* stb. Ezek a fajok kilépnek már a dalnak eddig vizsgált köréből. Az érzés és kifejezés közvetlensége ugyanis megszűnik itt, s a reflexió közvetítésévé és sokoldalúan körültekintő, a szemlélet és szívbeli tapasztalat egyedi vonásait általános szempontok alá foglaló szemlélődéssé emelkedik; ismeretnek, tudományosságnak, műveltségnek általában szabad itt érvényesülnie, s ha mindezekben a vonatkozásokban uralkodó és szembeszökő marad is a szubjektivitás, amely az általánost és különöst magában összekapcsolja és közvetíti, mégis az az álláspont, amelyre helyezkedik, általánosabb és tágabb körű, mint a tulajdonképpeni dalban. Különösen pl. az olaszok szonetteikben és szesztináikban fényes példáját adták a finomlelkűen reflektáló érzésnek, amely bizonyos helyzetben nem pusztán a sóvárgás, a fájdalom, a vágy stb. hangulatait vagy a külső tárgyakra vonatkozó szemléleteket fejezi ki közvetlenül benső koncentrációval, hanem sokszorosan körülnéz, megfontoltsággal messze körültekint a mitológiában, történelemben, múltban és jelenben, s mégis mindig visszatér magába, s korlátozza és összetartja magát. Az effajta műveltség nélkülözi mind a dal egyszerűségét, mind az óda emelkedettségét; ennek következtében egyrészt elesik az énekelhetőség, másrészt azonban, a

kísérő éneklés ellentéteképpen, maga a nyelv válik csengésében és művészi rímelésében a szó hangzó dallamává. Az elégia ellenben versmértékben, reflexiókban, mondásokban és az érzések leíró ábrázolásában epikaibb módon tartható.

γγ) A *harmadik* fokot ebben a szférában kitölti a tárgyalásnak az a módja, amelynek jellege újabban a német költők közül Schillernél lépett fel a legélesebben. Legtöbb lírai költeménye, mint a Lemondás, Az ideálok, Az árnyak birodalma, A művészek, Az eszmény és az élet, éppannyira nem tulajdonképpeni dalok, mint ahogy nem ódák vagy himnuszok, episztolák, szonettek vagy elégiák antik értelemben; ellenkezőleg mindezektől a műfajoktól különböző álláspontot foglalnak el. Ami kiemeli őket a többi közül, az különösen tartalmuk nagyszerű alapgondolata; de a költő, úgy tűnik, nem ragadtatja el magát általa ditirambikusan, nem is küzd lelkesedése hevében tárgya nagyságával, hanem tökéletesen ura marad e tárgynak, s minden oldalról teljesen kifejti azt saját költői reflexiójával, lendületes érzésben és átfogóan tágkörű szemlélődésben, a legpompásabb, legzengzetesebb szavak és képek magávalragadó erejével, ám, többnyire egészen egyszerű, de csattanó ritmusokkal és rímekkel. Ezek a nagy gondolatok és alapvető érdekek, amelyeknek egész életét szentelte, úgy tűnnek fel ezért, mint legbensőbb szellemi birtoka, de nem énekel csendesen magában vagy társas körben, mint Goethe dalos ajka, hanem mint olyan énekes, aki önmagában méltó tartalmat a legkiválóbbak és legjobbak gyülekezetének ad elő. Dalai így akként hangzanak, mint maga mondja harangjáról:

A kék mennysátor üregében
Magasan földi baj felett,
Lengjen villám szomszédjaképpen
A csillagsereg közepett,
Mint hírmondója szebb világnak,
Miként a csillagok, akik
Istent dicsérve körbe járnak
S a forgó évet vezetik.
Csak nagyról zengjen érces ajka,
Mi soha nem enyészhető;
S szárnyával átrebbenve rajta,
Óránként érje az Idő.

(Dóczi Lajos fordítása)

3. *A líra történeti fejlődése*

Abból, amit a költőnek, a lírai műalkotásnak és a líra fajainak részint általános jellegéről, részint közelebbi meghatározásairól jeleztem, már eléggé kiviláglik, hogy különösen a költészetnek ezen a területén konkrét tárgyalás csak egyúttal történeti módon lehetséges. Mert az általános, amely magában megállapítható, nemcsak terjedelmére nézve korlátozott, hanem értékében is elvont marad, mert szinte egyetlen más művészetben sem látjuk, hogy a kor és a nemzetiség különössége, valamint a szubjektív géniusz egyedisége ugyanilyen mértékben döntő volna a műalkotások tartalmára és formája számára. Minél inkább azonban az a követelmény fakad ebből számunkra, hogy ne kerüljük el az ilyen történeti tárgyalást, annál inkább épp a lírai költészetnek e változatossága miatt kizárólag annak rövid áttekintésére kell szorítkoznom, ami tudomásomra jutott ebben a körben, s amiben élénkebb részt vehettem.

A különféle nemzeti és egyéni lírai alkotások általános csoportosításának alapját, miként az epikai költészetben, azokból az átfogó formákból kell vennünk, amelyekre a művészi alkotó tevékenység általában kifejlődik, s amelyeket mint szimbolikus, klasszikus és romantikus művészetet ismertünk meg. Fő felosztásként ezért ezen a területen is azt a fokozottságot kell követnünk, amely a keleti lírától a görögök és rómaiak lírájához, ettől pedig a szláv, román és germán népekhez vezet.

a) Ami közelebbről először a *keleti* lírát illeti, leglényegesebb különbsége a nyugati lírával szemben abban van, hogy a Kelet, általános elvének megfelelően, nem jut el sem a szubjektum egyéni önállóságához és szabadságához, sem a tartalomnak ama bensőségessé-tételéhez, amelynek magában való végtelensége a romantikus kedély mélységét alkotja. Ellenkezőleg a szubjektív tudat, *tartalma* tekintetében, egyfelől a külsőbe és egyes dologba közvetlenül elmerültnek mutatkozik, s e megbontatlan egység állapotában és helyzeteiben fejezi ki magát, másrészt, anélkül, hogy önmagában szilárd támasztékot találna, megszűnik azzal szemben, amit a természetben és az emberi lét viszonyaiban hatalmasnak és szubsztanciálisnak tekint, s amelyhez most ebben a majd negatívabb, majd szabadabb viszonyban képzeletében és érzésében felküzdi magát,

anélkül, hogy elérhetné. — A *forma* tekintetében ezért kevésbé találkozunk itt önálló felfogások költői nyilvánításával tárgyakról és viszonyokról, mint inkább ama reflexió nélküli beleélés közvetlen leírásával, amely által a szubjektum nem önmagába visszavett bensőségében, hanem a tárgyakkal és helyzetekkel szemben való megszűntségében ismerteti meg magát. Ebből a szempontból a keleti líra gyakran, eltérően különösen a romantikus lírától, mintegy objektívabb hangot kap. Mert a szubjektum elég gyakran a dolgokat és viszonyokat nem úgy fejezi ki, ahogyan *benne* vannak, hanem *úgy*, ahogyan ő a dolgokban van, s ezeknek sokszor magában önállóan átlelkesített életet is ad; így pl. Hafiz egyszer ekképp kiált fel:

Ó jöj! Hafiz lelkének csalogánya
A gyönyör rózsáinak illatára visszatér.

Másrészt ez a líra a szubjektumnak önmagától s minden egyediségtől és különösségtől általában való felszabadulásában tovább megy a bensőnek eredeti kiáradoztatásához; ez a benső azonban könnyen a határtalanba néz, s nem tud eljutni annak pozitív kifejezéséhez, amit tárgyává tesz, mert maga ez a tartalom az alakíthatatlan szubsztancialitás. Egészben ezért ebben az utóbbi tekintetben a keleti líra különösen a hébereknél, araboknál és perzsáknál a himnusszerű emelkedettség jellegét mutatja. A teremtménynek minden nagyságát, hatalmát és dicsőségét pazarul felhalmozza a szubjektív fantázia, hogy ezt a fényt mégis eltüntesse istennek kimondhatatlanul magasabb fensége előtt, vagy legalábbis minden kedveset és szépet gyönyörű füzérré sorakoztat fáradhatatlanul egymás mellé, s ezt áldozati adományul hozza annak, ami, akár szultán, kedves vagy kocsmáros, egyedül értékes a költő számára.

Mint a kifejezés közelebbi *formája* végül főképpen a költészetnek ebben a szférájában otthonos a *metafora*, a *szókép* és a *hasonlat*. Mert egyrészt a *szubjektum*, amely saját bensejében nem szabad önmagában, csak másba és külsőbe való összehasonlító beleélésben nyilvánulhat meg; másrészt az *általános* és szubsztanciális itt elvont marad, anélkül, hogy egy meghatározott alakkal szabad egyéniséggé olvadna össze, úgyhogy maga is csak a világ különös jelenségeivel való összehasonlításban válik szemléletessé, ezek a jelenségek pedig végül csak azt az értéket kapják, hogy lehetőséget adnak a megközelítő összehasonlításra az Eggyel, amely egyedül jelentős és dicső-

séges és magasztalásra méltó. Ezek a metaforák, képek és hasonlatok azonban, amelyekké feltárul az általában szinte szemléletessé váló belső, nem maga a valóságos érzés és dolog, hanem csak szubjektívan a költő által róluk *alkotott* kifejezés. Ami tehát a lírai kedélynek itt hiányzik belső konkrét szabadságban, azt pótolja a kifejezés szabadsága, a kifejezés pedig a képek és hasonlatok naiv elfogulatlanságától, a legsokoldalúbb közbenső fokokon keresztül, az új és meglepő kombinációk leghihetetlenebb merészségéig és legéleseszűbb szellemességéig fejlődik tovább.

Ami végezetül a keleti lírában kiemelkedett egyes népeket illeti, itt először a *kínaiakat,* másodszor a *hindukat,* harmadszor pedig mindenekelőtt a *hébereket, arabokat* és *perzsákat* kell említeni. Közelebbi jellemzésükbe azonban nem bocsátkozhatom.

b) A második fő fokon, a görögök és rómaiak lírájában, a *klasszikus* egyéniség a döntő jellemvonás. Ennek az elvnek megfelelően az egyes tudat, amely lírai módon fejezi ki magát, sem nem oldódik fel a külsőben és objektívban, sem nem emelkedik önmagán túl minden teremtménynek ama fenséges felkiáltásához: minden, ami lélekzik, dicsérje az urat! s nem merül el, miután örvendezve megszabadult a végesség minden kötelékétől, a mindent átható és mindent átlelkesítő Egyben, hanem a szubjektum szabadon egyesül az általánossal mint saját szellemének szubsztanciájával, s ezt az egyéni egyesülést bensőleg saját költői tudatára hozza. —

Miként a *keletitől,* éppúgy különbözik a görögök és rómaiak lírája a *romantikustól.* Nem mélyül el különös hangulatok és helyzetek bensőségéig, hanem kidolgozza a bensőt egyéni szenvedélyének, szemléletének és szemlélődéseinek legvilágosabb kifejtéséig. Ezáltal ő is megtartja, még a belső szellem kifejezéseként is, amennyire a lírának meg van engedve, a klasszikus művészeti forma plasztikus típusát. Amit ugyanis mint életnézetet, bölcs mondást stb. kifejt, minden átlátszó általánosság ellenére mégsem nélkülözi az önálló érzület és felfogásmód szabad egyéniségét, s nem annyira képiesen és metaforikusan, mint inkább tulajdonképpeni értelemben fejezi ki magát, s a szubjektív érzés is részint általános módon, részint szemléletes alakban önmagában objektívvá válik. Ugyanabban az egyéniségben különválnak egymástól a különböző fajok koncepció, kifejezés, nyelvjárás és versmérték tekinte-

tében, hogy zárt önállóságban elérjék kialakulásuk tetőpontját, s miként a belső és képzetei, úgy a külső előadás is plasztikusabb jellegű, amennyiben zenei szempontból nem annyira az érzés belső lelki melódiáját, mint inkább az érzéki szócsengést emeli ki mozgásának ritmikus mértékében, s ehhez járulnak végül a tánc összefonódásai.

a) Eredeti, leggazdagabb fejlődésben a *görög* líra alakítja ki ezt a művészi jelleget. Először még mint inkább epikailag tartott *himnuszokat,* amelyek az eposz versmértékében nem annyira a belső lelkesedést fejezik ki, mint inkább éles objektív vonásokban, mint már fentebb mondottam, az istenek plasztikus képét állítják a lélek elé. — A következő lépés azután a metrum tekintetében az *elégiai* versmérték, amely a pentametert fűzi hozzá, s azzal, hogy ezt szabályos visszatéréssel kapcsolja a hexameterhez s ugyanazokat a sormetszeteket alkalmazza, a strófaszerű lekerekítésnek első kezdetét mutatja. Innen is van, hogy az elégia, mind a politika, mint a szerelmi, egész hangjában már líraibb, jóllehet különösen mint gnómikus elégia még közelesik a szubsztanciálisnak epikai kiemeléséhez és kifejezéséhez, s ezért is majdnem kizárólag az ióniaiak sajátja, akiknél az objektív szemlélet volt túlsúlyban. A zenei elem tekintetében is főleg csak a ritmikai oldal alakul ki. — Emellett *harmadszor* új versmértékben kifejlődik a jambikus költemény, amely becsmérléseinek élességével már szubjektívabb irányban halad.

A tulajdonképpeni lírai reflexió és szenvedély azonban csak az úgynevezett *melikus* lírában fejlődik ki: a metrumok különbözőbbek, változatosabbak, a versszakok gazdagabbak, a zenei kíséret elemei a hozzájáruló moduláció által teljesebbek lesznek; minden költő megalkotja magának a lírai jellemének megfelelő versmértéket; Sapphó az ő lágy, de a szenvedély hevétől lángoló és a kifejezésben hatásosan felfokozott áradozásai számára; Alkaios a férfiasan merészebb ódái számára, s különösen a szkolionok tartalmuk és hangjuk változatosságánál fogva a dikció és versmérték sokoldalú árnyalását is megengedik.

A *kórusok* lírája végül a legdúsabban bontakozik ki mind a képzelet és reflexió gazdagsága, az átmenetek, kapcsolatok stb. merészsége, mind a külső előadás tekintetében. A karénekben egyes hangok váltakoznak, s a belső mozgás nem elégszik meg a nyelv puszta ritmusával és a zene modulációival,

hanem plasztikus elemként segítségül hívja a tánc mozdulatait is, úgyhogy itt a líra szubjektív oldala az előadás által való megérzékítésében teljes ellensúlyt kap. Az efféle lelkesedés tárgyai a legszubsztanciálisabbak és legfontosabbak, az isteneknek, valamint ama versenyjátékok győzteseinek dicsőítése, amelyekben a politikailag gyakran elválasztott görögök nemzeti egységük objektív szemléletét találták; s így a belső felfogásmód szempontjából sem hiányoznak az epikai és objektív elemek. Pindaros pl., aki ezen a területen a tökéletesség csúcspontját éri el, mint már mondottam, a külsőleg kínálkozó indítékokról könnyedén átmegy mély mondásokra az erkölcsinek, az isteninek, majd a héroszoknak, heroikus tetteknek, államalapításoknak stb. általános természetéről, s megvan benne mind a plasztikus szemléltetés ereje, mind a fantázia szubjektív lendülete. Ennélfogva azonban nem a dolog fejlődik tovább epikailag, hanem a szubjektív lelkesedés kap hangot, megragadva tárgyától, úgyhogy ez megfordítva a kedélytől hordozottnak és létrehozottnak látszik.

Az alexandriai költők későbbi lírája azután nem annyira önálló továbbfejlődés, mint inkább tudósabb utánzás s a kifejezés választékosságára és szabatosságára való törekvés, mígnem végül szétszóródik apró kedvességekre, tréfákra stb., vagy igyekszik epigrammákban a művészetnek és az életnek már egyébként meglevő virágait az érzés és az ötlet kötelékével újból összefűzni, s a dicséret vagy a szatíra szellemességével felfrissíteni.

β) A *rómaiaknál* másodszor a lírai költészet bár többszörösen megművelt, de kevésbé eredetien termékeny talajra talált. Fénykorszakuk ezért főképpen részint Augustus korára szorítkozik, amelyben mint a szellem elméleti megnyilatkozását és művelt élvezetét ápolták, részint inkább a fordítói vagy másoló ügyesség dolga s a szorgalom és ízlés gyümölcse marad, mintsem a friss érzésé és az eredeti művészi koncepcióé. Mindamellett azonban, a tudományosság és az idegen mitológia, valamint a főképpen hidegebb alexandriai minták utánzása ellenére, a római sajátosság általában s az egyes költők egyéni karaktere és szelleme egyúttal ismét önállóan mutatkozik meg, s ha eltekintünk a költészet és művészet legbensőbb lelkétől, mind az óda, mind az episztola, szatíra és elégia területén valami egészen magában készet és tökéleteset ad. A későbbi szatíra ellenben, amely ide sorolható, a kor romlott-

sága miatti keserűségében, csipkedő megbotránkozásában és deklamatorikus erényében annál kevésbé lép a zavartalan költői szemlélet tulajdonképpeni körébe, minél kevésbé képes egy elvetemült jelen képével egyebet szembeállítani, mint egy erényes buzgalom ama felháborodását és elvont retorikáját.

c) Ezért, miként az epikába, a lírába is csak új nemzetek fellépése hoz eredeti tartalmat és szellemet. Ezt látjuk a germán, román és szláv népeknél, amelyek már pogány őskorukban, főleg pedig a kereszténységre való áttérésük után, mind a középkorban, mind az utolsó évszázadokban, a lírának egy *harmadik* fő irányát alakítják ki egyre változatosabban és tartalmasabban a *romantikus* művészeti formában.

Ebben a harmadik körben a lírai költészet olyan túlnyomó fontosságra tesz szert, hogy elve előbb különösen az eposzra, de azután egy későbbi fejlődésben a drámára vonatkozóan is sokkal mélyebb módon érvényesül, mintsem a görögöknél és rómaiaknál lehetséges volt, sőt egyes népeknél még a tulajdonképpeni epikai elemeket is egészen az elbeszélő líra típusában kezeli, s ezzel olyan alkotásokat hoz létre, amelyeknél kétségesnek látszhatik, hogy az egyik vagy a másik műfajhoz kell-e számítani. Ennek a lírai felfogáshoz való áthajlásnak lényeges alapja abban van, hogy e nemzetek egész élete ama szubjektivitás elvéből fejlődik, amely a szubsztanciálist és objektívat mint sajátját önmagából hozza létre és formálja meg, s ennek az önmagában való szubjektív elmélyedésnek egyre jobban tudatára ébred. A legzavartalanabb és legteljesebb hatású marad ez az elv a germán törzseknél, míg a szláv törzseknek megfordítva még csak küszködve ki kell emelkedniök a szubsztanciálisban és általánosban való keleti elmerülésből. Középütt állnak a román népek, amelyek a római birodalom meghódított tartományaiban nemcsak általában a római ismeretek és műveltség maradékait találják, hanem készen találnak minden irányban kidolgozott állapotokat és viszonyokat, s összeolvadván velük, eredeti természetük egy részét el kell veszíteniök. — Ami a tartalmat illeti, a nemzeti és egyéni létnek majdnem minden fejlődésfoka fejeződik ki ez egyre nagyobb gazdagságra feltárult népek és évszázadok vallását és világi életét illetően a bensőnek reflexében mint szubjektív állapotok és helyzetek. Forma tekintetében az alaptípus részint a bensőségre összpontosult kedély kifejezése, akár úgy, hogy ez nemzeti és egyéb eseményekbe, a természetbe és külső kör-

nyezetbe helyezkedik bele, vagy tisztán önmagával foglalkozik, részint magába és kibővült műveltségébe szubjektívan elmélyedő reflexió. A külsőben a ritmikus verselés plasztikája az alliteráció, asszonancia és sokféle rímösszefonódás zenéjévé változik át, s ezeket az új elemeket egyfelől nagyon egyszerűen és igénytelenül, másfelől a szilárdan meghatározott formáknak sok művészetével és leleményével használja, s a külső előadás is egyre teljesebben alakítja ki a dallamos ének és a hangszerek tulajdonképpeni zenei kíséretét.

Ennek az átfogó csoportnak felosztásában végül lényegileg azt a menetet követhetjük, amelyet már az epikai költészetre nézve megadtam.

Az egyik oldalon áll eszerint az új népek lírája, még *pogány* eredetiségében;

másodszor gazdagabb tartalommal elterjed a *keresztény* középkor lírája;

harmadszor végül részint a *régi* művészet újraéledő tanulmánya, részint a modern *protestantizmus* fejt ki lényeges hatást.

E fő szakaszok közelebbi jellemzésébe azonban ezúttal nem bocsátkozhatom, és csak arra szorítkozom, hogy végezetül kiemelek még egy német költőt, aki hazai líránknak újabb időben ismét nagyszerű lendületet adott, s akinek érdemeit a jelen nem méltatja eléggé: a *Messiás* költőjét gondolom. *Klopstock* egyike azoknak a nagy németeknek, akiknek segítségével indult meg a művészet új korszaka népünk körében; nagy alak, aki bátor lelkesedéssel és belső büszkeséggel kiragadta a költészetet a gottschedi korszaknak abból a roppant jelentéktelenségéből, amely saját legmerevebb laposságával teljesen kopárrá tette azt, ami még nemes és méltó volt a német szellemben, s aki eltelve a költői hivatás szentségével, tökéletes, bár szigorú formában olyan költeményeket alkotott, amelyeknek nagy része maradandóan klasszikus. — Ifjúkori ódái részint nemes *barátság*nak vannak szentelve, amely valami magas, szilárd, becsületes, lelkének büszkesége, a szellem temploma volt számára; részint egy mély és érzelmes *szerelem*nek, habár ehhez a területhez tartozik sok olyan alkotás, amelyet teljesen prózainak kell tartanunk; így pl. »Zelmár és Zelma«, szerelmeseknek szomorú, unalmas versengése, amely sok sírással, bánatossággal, üres sóvárgással és haszontalan melankolikus érzéssel a körül a henye, élettelen gondolat körül forog, vajon Zelmár fog-e előbb meghalni, vagy Zelma. — Főképpen

azonban Klopstockban a *hazafias érzés* lép előtérbe a legkülönbözőbb vonatkozásokban. Mint protestánst nem elégítette őt ki a keresztény mitológia, a szentek legendái stb. (talán az angyalok kivételével, akiket nagy költői tiszteletben tartott, bár az eleven valóság költészetében elvontak és halottak maradnak) sem a művészet erkölcsi komolysága tekintetében, sem egy nem pusztán bánatos és alázatos, hanem önmagát érző, pozitív értelemben jámbor szellem erőssége szempontjából. Mint költő azonban szükségét érezte egy mitológiának, mégpedig olyan hazai mitológiának, amelynek nevei és alakításai mint szilárd talaj már adva vannak a fantázia számára. Ezt a hazai vonást nem érezzük a görög istenekben, s így Klopstock — azt lehet mondani, nemzeti büszkeségből — kísérletet tett Wodan, Hertha stb. mitológiájának újból való felfrissítésére. Objektív hatást és érvényességet azonban ezekkel az istennevekkel, amelyek germánok *voltak* ugyan, de *már nem* azok, éppúgy nem tudott elérni, mint ahogyan a regensburgi birodalmi gyűlés nem lehetne a mai német politikai egzisztencia eszménye. Bármilyen nagy is volt tehát az a szükséglet, hogy az emberek egy általános népmitológiát, a természet és a szellem igazságát, nemzeti megformálásban költőileg és valóságosan lássanak maguk előtt, azok az elsüllyedt istenek mégis csak teljesen hamis üresség maradtak, s valami gyerekes képmutatás volt abban a magatartásban, hogy úgy tettek, mintha az ész és a nemzeti hit komolyan venné őket. De a puszta fantázia számára a görög mitológia alakjai végtelenül bájosabbak, derűsebbek, emberileg szabadabbak és változatosabban kialakultak. A lírában azonban a *dalnok* mutatja be magát, ezt pedig tisztelnünk kell Klopstockban ama hazafias szükséglet és kísérlet miatt, olyan kísérlet miatt, amely eléggé hatásos volt ahhoz, hogy még késői gyümölcsöket hozzon, s a költészet területén is a tudomány figyelmét a hasonló tárgyakra irányítsa. — Végül egészen tisztán, szépen és hatásosan mutatkozik meg Klopstock hazafias érzése abban, hogy lelkesedett a német nyelvnek és régi német történeti alakoknak, pl. Hermannak, s kiváltképp egyes német császároknak becsületéért és méltóságáért, akik maguk is költők művészete által tisztelték meg magukat. Így egyre jogosultabban éledt fel benne a német múzsa büszkesége, valamint az a növekvő bátorsága, hogy erejének vidám öntudatában a görögökkel, rómaiakkal és angolokkal mérkőzzék. Éppoly időszerű és hazafias az is,

hogy tekintetét Németország fejedelmeire irányította, azokra a reményekre, amelyet jellemük az általános becsület, a művészet és tudomány, a közügyek és nagy nemzeti célok tekintetében ébreszthetne. Egyrészt megvetését fejezte ki e fejedelmeinkkel szemben, akik »lágy széken, udvaroncoktól körültömjénezetten, most ismeretlenek s majdan még ismeretlenebbek« lesznek, másrészt fájdalmát amiatt, hogy még Második Frigyes

> ...sem látta, hogy Németország költészete gyorsan emelkedett, szilárd gyökérnek tartós törzséből, s messze vetette az ágak árnyait.*

S éppoly fájdalmasak számára azok a hiábavaló remények, amelyek József császárban láttatták vele a szellem és a költészet új világának kezdetét. Végül nem kevésbé becsületére válik az aggastyán szívének azzal a jelenséggel való együttérzése, hogy egy nép széttörte mindenféle bilincsét, lábbal taposott ezeréves jogtalanságot, s első ízben akarta észre és jogra alapítani politikai életét. Köszönti ezt az új

> üdítő, még csak nem is álmodott Napot. Áldva légy te, ősz hajam, amely fejemet fedi, az erő, amely hatvan évem után is tart; mert általa jutottam odáig, hogy ezt megéltem!**

Sőt megszólítja a franciákat is ezekkel a szavakkal:

> Bocsássatok meg, ó franciák, (testvérek neve a nemes név) hogy valamikor arra szólítottam fel a németeket, kerüljék azt, amiért most arra kérem őket, hogy utánozzanak titeket.***

* *Nicht sah, dass Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob,*
Aus fester Wurzel daurendem Stamm, und weit
Der Aeste Schatten warf! —

** *Labende, selbst nich geträumte Sonne.*
Gesegnet sei mir du, das mein Haupt bedeckt,
Mein graues Haar, die Kraft, die nach sechzigen
Fortdauert; denn sie war's, so weit hin
Brachte sie mich, dass ich dies erlebte!

*** *Verzeiht, o Franken, (Namen der Brüder ist*
Der edle Name) dass ich den Deutschen einst
Zurufte, das zu fliehn, warum ich
Ihnen itzt flehe, euch nachzuahmen.

Annál nagyobb volt a költő haragja, amikor a szabadságnak ez a szép hajnala borzalmas, véres, szabadsággyilkos nappallá változott. Ezt a fájdalmat azonban Klopstock nem tudta költőileg megformálni, s annál prózaibban, tartását-vesztettebben, ijedtebben fejezte ki, mert csalódott reményeivel nem tudott semmi magasabbrendűt szembeállítani, mivel kedélye nem látott semmiféle gazdagabb észkövetelményt a valóságban.

Ilyképpen Klopstock nagy a nemzeti érzés, a szabadság, barátság, szerelem és protestáns szilárdság értelmében, tiszteletre méltó lelki és költői nemességében, törekvésében és teljesítményében, s ha némely irányban elfogult maradt is korának korlátoltságában, és sok pusztán kritikai, grammatikai és metrikai, hideg ódát írt, mégis, Schillert kivéve, azóta sem lépett fel újra komoly, férfias érzületben ilyen független nemes alak.

Ezzel szemben Schiller és Goethe nem csupán mint korunknak ilyen dalnokai, hanem mint átfogóbb költők éltek, s különösen Goethe dalai az újabb korszak legjelesebb, legmélyebb és leghatásosabb német költői alkotásai, mert egészen az övéi és a német népéi, s ahogyan honi talajból sarjadtak, teljesen meg is felelnek szellemünk alaphangjának. —

C) A drámai költészet

A drámát a költészet s általában a művészet legmagasabb fokának kell tekinteni, mert mind formájára, mind tartalmára nézve a legtökéletesebb totalitássá alakul ki. Mert a többi érzéki anyaggal, a kővel, fával, a színnel, a hanggal szemben csakis a beszéd a szellem kifejezésének méltó eleme; a szó művészetének különös műfajai között pedig ismét a drámai költészet egyesíti magában az eposz objektivitását a líra szubjektív elvével: magában lezárt cselekményt mint valóságos, éppúgy a magát érvényesítő jellem belsejéből fakadó, mint eredményében a célok, egyének és összeütközések szubsztanciális természete által meghatározott cselekményt ábrázol közvetlen jelenvalóságban. Ámde az epikainak ez a közvetítése a szubjektumnak mint a jelenben cselekvőnek bensősége által nem engedi meg a drámának, hogy epikai módon elbeszélje a helynek, a környezetnek, valamint a cselekvésnek és történésnek külső oldalát, s ezért, hogy az egész műalkotás valóban megelevenedjék, ennek teljes színpadi bemutatását követeli. Maga a cselekmény végül belső és külső valóságának totalitásában lehetőséget ad egészen ellentétes felfogásra; ennek általános elve, mint a tragikum és komikum, a drámai költészet műfaji különbségeit teszi harmadik fő mozzanattá. —

Ezekből az általános szempontokból fejtegetéseink következő menete adódik:

először azt kell vizsgálnunk, hogy általános és különös jellegét illetően miben különbözik a drámai műalkotás az epikaitól és a líraitól;

másodszor a színpadi ábrázolást és szükségességét kell szemügyre vennünk; s

harmadszor át kell tekintenünk a drámai költészet különböző fajait konkrét történeti valóságukban.

1. *A dráma mint költői műalkotás*

Az első, amit határozottabban kiemelhetünk magában, a drámai mű *költői* oldalára mint olyanra vonatkozik, függetlenül attól, hogy azt a közvetlen szemlélet számára színpadon kell bemutatni. Mint vizsgálódásunk közelebbi tárgyai ide tartoznak.

először a drámai költészet általános elve;
másodszor a drámai műalkotás különös meghatározásai;
harmadszor a drámai műalkotás viszonya a közönséghez.

a) A drámai költészet elve

A drámának általában szükséglete jelenként lefolyó emberi cselekmények és viszonyok ábrázolása az elképzelő tudat számára a cselekményt kifejező személyek nyelvi megnyilatkozásában. A drámai cselekvés azonban nem korlátozódik egy meghatározott célnak egyszerű, zavartalan megvalósítására, hanem éppenséggel összeütköző körülményeken, szenvedélyeken és jellemeken alapul, s ennélfogva akciókhoz és reakciókhoz vezet, amelyek a maguk részéről ismét a harc és ellentét kiegyenlítődését teszik szükségessé. Magunk előtt látjuk tehát az eleven jellemekké és összeütközésekben gazdag helyzetekké egyénített célokat, megmutatkozásukban és helytállásukban. egymásra való hatásukban és egymás meghatározásában — mindezt a kölcsönös megnyilatkozás pillanatnyiságában — s éppígy ennek az egész, akarásban és végrehajtásban mozgalmasan kereszteződő és mégis nyugalomban feloldódó emberi sürgés-forgásnak önmagában megalapozott végeredményét.

Ennek az új tartalomnak költői felfogásmódja mármost, mint már mondottam, az epikai és a lírai művészeti elvnek közvetítő egyesítése.

a) A legközelebb eső, ami ebben a tekintetben megállapítható, azt a *kort* illeti, amelyben a drámai költészet mint kiemelkedő műfaj érvényesülhet. A dráma a már magában kialakult nemzeti élet terméke. Mert lényegileg mint elmúltat feltételezi mind a tulajdonképpeni eposznak eredetien költői napjait, mind a lírai kifejezés önálló szubjektivitását, mivel a kettőt összefoglalva, a magukban elkülönült szférák egyikében sem elégül ki. Ebben a költői összekapcsolásban az emberi célok, bonyodalmak és sorsok szabad öntudatának már teljesen

fel kellett ébrednie s a műveltség oly fokát kellett elérnie, mint csak a nemzeti lét középső és későbbi fejlődési korszakaiban lehetséges. Így a népek első nagy tettei és eseményei rendszerint inkább epikai, mint drámai természetűek; közös hadjáratok többnyire kifelé, mint a trójai háború, a népvándorlás hullámzása, a keresztes háborúk; vagy a közös haza védelme idegenek ellen, mint a perzsa háborúk; s csak később lépnek fel azok az önállóbb magános hősök, akik magukból önállóan tűznek ki célokat és hajtanak végre vállalkozásokat.

β) Ami *másodszor* magát az *epikai és lírai elv közvetítését* illeti, azt a következőképpen kell elképzelnünk.

Már az eposz cselekményt hoz szemünk elé, de egy nemzeti szellem szubsztanciális totalitásaként olyan objektív, meghatározott események és tettek formájában, amelyekben a szubjektív akarás, az egyéni cél egyensúlyban van a körülmények külsőségével és reális akadályaikkal. A lírában ellenben maga a szubjektum lép fel önálló bensőségében és fejezi ki magát.

Ha a dráma a kettőt magában akarja egyesíteni, akkor

αα) először is, mint az eposznak, történést, tevékenységet, cselekvést kell szemléltetnie; minden történést megelőzően azonban le kell vetnie a külsőlegességet, s mint alapot és ható tényezőt az öntudatos és cselekvő egyént kell tennie helyébe. Mert a dráma nem esik széjjel egy lírai belsőre és egy vele szembenálló külsőre, hanem egy belsőt és *ennek* külső realizálását ábrázolja. Ezáltal azután a történés úgy jelenik meg, hogy nem a külső körülményekből, hanem a belső akarásból és jellemből fakad és csak a szubjektív célokra és szenvedélyekre való tekintettel kap drámai jelentőséget. Éppígy azonban az egyén nem áll meg csupán lezárt önállóságában, hanem ama körülmények jellege következtében, amelyek között jellemét és célját akarásának tartalmává teszi, valamint ennek az egyéni célnak természete által ellentétbe és harcba jut másokkal. Ezzel a cselekvés bonyodalmak és összeütközések hatása alá kerül, ezek pedig a maguk részéről, még a cselekvő jellemek akarata és szándéka ellenére is, olyan kifejléshez vezetnek, amelyben feltárul az emberi célok, jellemek és összeütközések saját belső lényege. Ez a szubsztanciális, amely a magukból önállóan cselekvő egyéneken érvényesül, az epikainak a másik oldala, amely a drámai költészet elvében mutatkozik hatékonynak és elevennek.

ββ) Bármennyire is tehát az egyén a maga belseje szempontjából válik a középponttá, a drámai ábrázolás mégsem elégedhetik meg a kedélynek pusztán lírai helyzeteivel, nem teheti, hogy a szubjektum már végrehajtott tetteket írjon le henye részvételben, vagy hogy általában tétlen élvezeteket, szemléleteket és érzéseket rajzoljon, hanem a drámának a helyzeteket és hangulatokat az által az egyéni jellem által meghatározottaknak kell mutatnia, amely különös célokra határozza el magát s ezeket akaró valójának gyakorlati tartalmává teszi. A kedély meghatározottsága ezért a drámában átmegy a vágyra, a belsőnek az akarat által való megvalósítására, a cselekedetre, külsővé teszi magát, tárgyiasul, s ezáltal az epikai realitás felé fordul. A külső jelenség azonban nem mint puszta történés válik létezővé, hanem magának az egyénnek szándékait és céljait tartalmazza; a cselekedet a végrehajtott akarás, amely egyúttal *tudatos* akarás mind a bensőben való eredete és kiindulópontja, mind végeredménye tekintetében. Ami ugyanis a tettből következik, az maga az egyén számára következik belőle, s visszahatással van a szubjektív jellemre és állapotaira. Az egész realitásnak ez az állandó vonatkoztatása a magát önmagából meghatározó egyén belsejére, amely egyrészt alapja e realitásnak, s másrészt ezt visszaveszi magába, a tulajdonképpeni lírai elv a drámai költészetben.

γγ) Csakis ezen a módon lép fel a cselekvés mint *cselekmény,* mint belső szándékok és célok valóságos véghezvitele, amelyeknek realitásával a szubjektum mint önmagával kapcsolódik össze, s ebben önmagát akarja és élvezi, s egész valójával helyt is kell állnia azért, ami belőle átmegy a külső létezésbe. A drámai egyén maga szakítja le saját tetteinek gyümölcsét.

Mivel azonban az érdeklődés arra a belső célra korlátozódik, amelynek hőse a cselekvő egyén, a külsőből pedig csak azt kell felvenni a műalkotásba, aminek ehhez az öntudatból származó célhoz lényeges vonatkozása van, azért a dráma *először* is elvontabb az eposznál. Mert egyrészt a cselekménynek, amennyiben a jellem önelhatározásában gyökerezik, s ebből a belső forrásból kell fakadnia, nem egy totális, minden irányban és elágazódásban objektívan kiterjeszkedő világnézet epikai talaja az előfeltétele, hanem meghatározott körülmények egyszerűségévé húzódik össze, amelyek között a szubjektum elhatározza magát céljára s ezt megvalósítja; másrészt nem az egyéniségnek kell fejlődnie előttünk nemzeti epikai tulajdonsá-

gainak *egész* komplexusában, hanem a jellemnek a *cselekvésére* vonatkozóan, amelynek egy *meghatározott* cél az általános lelke. Ez a cél, a dolog, amelyen múlik minden, magasabban áll, mint az egyén különleges széleskörűsége, aki csak mint élő szerv és élénkítő hordozó jelenik meg. Az egyéni jellem további kibontakozása a legkülönbözőbb irányokban, amelyek semmiféle összefüggésben nincsenek vagy csak távolabbi összefüggésben vannak *egyetlen* pontra összpontosított cselekvésével, felesleges volna, úgyhogy tehát a cselekvő egyéniség tekintetében is a drámai költészetnek egyszerűbben kell összehúzódnia, mint az epikainak. Ugyanez áll a fellépő személyek számára és különbözőségére vonatkozóan. Mivel ugyanis, mint mondottam, a dráma nem olyan magában totális nemzeti valóság talaján mozog, amelyet különböző rendek, korok, nemek, tevékenységek stb. sokalakú összességében kellene szemléletünk elé hoznia, hanem ellenkezőleg szemünket állandóan az *egyetlen* célra és megvalósítására kell irányítania, azért ez a lanyha objektív szétteregetés éppoly céltalan, mint zavaró lenne.

Egyúttal azonban *másodszor* egy cselekmény célja és tartalma csak azáltal drámai jellegű, hogy meghatározottsága által, amelynek különösségében maga az egyéni jellem ismét csak meghatározott körülmények között tudja azt megragadni, más egyénekben más, útjában álló célokat és szenvedélyeket idéz fel. Ez a mozgató pátosz a cselekvők mindegyikében szellemi, erkölcsi, isteni hatalmak lehetnek ugyan, jog, hazaszeretet, szülők iránti, testvéri, hitvesi szeretet stb.; ha azonban az emberi érzésnek és tevékenységnek ez a lényeges tartalma drámainak akar feltűnni, akkor egymásnak *ellenszegülő* különböző célokra kell különülnie, úgyhogy általában a cselekmény más cselekvő egyének által útjába gördített akadályokba ütközik, s olyan bonyodalmakba és ellentétekbe keveredik, amelyek kölcsönösen kétségessé teszik egymásnak a sikert és az érvényesülést. Az igazi tartalom, a tulajdonképpeni ható tényező tehát az örök hatalmak, az abszolút erkölcsi, az élő valóság istenei, általában az isteni és igaz, de nem nyugvó hatalmában, amelyben a mozdulatlan istenek, ahelyett, hogy cselekednének, mint csendes szobrok boldogan magukba merülve maradnak, hanem az isteni a maga gyülekezetében, mint az emberi egyéniség tartalma és célja, mint konkrét létezés egzisztenciát nyerve és cselekvésre készen mozgásba hozva.

Ha azonban ily módon az isteni a legbensőbb objektív

igazság a cselekvés külső objektivitásában, akkor *harmadszor* a bonyodalmak és összeütközések lefolyásáról és kimeneteléről való döntés sem lehet az egyes, egymással szembenálló egyénekben, hanem magában az isteniben mint magábanvaló totalitásban van, s így a drámának, bármilyen módon is, egy önmagában nyugvó, minden harcot és ellentmondást feloldó szükségszerűség eleven működését kell ábrázolnia.

γ) A drámai *költőtől* mint alkotó szubjektumtól tehát mindenekelőtt megkövetelj ük, hogy legyen teljes bepillantása abba a bensőbe és általánosba, amely emberi célok, harcok és sorsok alapja. Tudatossá kell tennie maga előtt, hogy a dolog természetének megfelelően milyen ellentétekben és bonyodalmakban jelentkezhetik a cselekvés mind a jellemek szubjektív szenvedélye és egyénisége, mind az emberi tervek és elhatározások tartalma, valamint a külső konkrét viszonyok és körülmények szempontjából; egyúttal képesnek kell lennie felismerni azokat az uralkodó hatalmakat, amelyek az embernek a megfelelő sorsot juttatják tetteiért. Az emberi szívben viharzó és a cselekvésre ösztönző szenvedélyek jogát és eltévelyedését egyforma világossággal kell látnia, hogy ott, ahol a közönséges szem számára látszólag csak homály, véletlen és zavar uralkodik, nyilvánvaló legyen előtte, hogy valójában maga a magán- és magáértvaló ésszerű és valóságos jut érvényre. A drámai költő ezért éppúgy nem állhat meg a lélek mélységeiben végbemenő pusztán határozatlan történésnél, mint ahogy nem ragaszkodhatik egyoldalúan valamilyen kizárólagos hangulathoz és korlátolt pártossághoz a gondolkodásmód és világnézet tekintetében, hanem szüksége van a szellem legnagyobb feltártságára és legátfogóbb tágkörűségére. Mert a mitológiai eposzban csak különböző s a sokoldalú *reális* egyénítés által *jelentésükben* határozatlanabbakká váló szellemi hatalmak a drámában egyszerű szubsztanciális tartalmuk szerint mint egyének pátosza lépnek fel *egymás ellen*, a dráma pedig feloldja ezeknek az egyénekben önállósuló hatalmaknak egyoldalúságát: akár ellenségesen állnak egymással szemben, mint a tragédiában, akár önmagukban közvetlenül feloldódóknak mutatkoznak, mint a komédiában.

b) A drámai műalkotás

Ami *másodszor* a drámát mint konkrét műalkotást illeti, a következő fő pontokat emelem ki röviden:

először a dráma egységét szemben az eposz és lírai költemény egységével;

másodszor a tagolás és kifejtés módját;

harmadszor a külső oldalt: a dikciót, a dialógust és a versmértéket.

a) A legközelebbi és legáltalánosabb, ami a dráma egységéről megállapítható, ahhoz a megjegyzéshez kapcsolódik, amelyet már fentebb jeleztem, hogy tudniillik a drámai költészetnek, szemben az epossal, szigorúbban kell összefogódnia magában. Mert ámbár az eposznak is egységpontja egy egyéni esemény, ez mégis egy széles népvalóságnak változatosan kiterjedt talaján megy végbe, és sokoldalú epizódokká és objektív önállóságukká bontakozhatik szét. A csupán laza összefüggésnek hasonló látszata ellenkező okból néhány lírai műfajnak volt megengedve. Mivel azonban a drámában egyrészt, mint láttuk, elesik az az epikai alap, s másrészt az egyének nem fejezik ki magukat pusztán lírai elszigeteltségben, hanem jellemeik és céljaik ellentétei által olyan szoros viszonyba lépnek egymással, hogy épp ez az egyéni vonatkozás lesz drámai egzisztenciájuk alapja, azért már ebből következik az egész mű szigorúbb zártságának szükségszerűsége. Ez a szorosabb összetartás mind objektív, mind szubjektív természetű; objektív ama célok tárgyi tartalma szempontjából, amelyeket az egyének küzdve megvalósítanak; szubjektív azáltal, hogy ez a magában szubsztanciális tartalom a drámában mint különös jellemek szenvedélye jelenik meg, úgyhogy a siker vagy sikertelenség, a szerencse vagy szerencsétlenség, a győzelem vagy bukás lényegileg magukat a céljukért küzdő egyéneket érinti.

Közelebbi törvényekként említhetők az ismert előírások az úgynevezett hely-, idő- és cselekvényegységre vonatkozóan.

aa) A meghatározott cselekmény lezárt helyének változhatatlansága azokhoz a merev szabályokhoz tartozik, amelyeket különösen a franciák vontak le a régi tragédiából és az aristotelési megjegyzésekből. Aristotelés azonban csak azt mondja (Poétika. 5. fej.) a tragédiáról, hogy cselekményének tartama többnyire nem haladja meg egy nap tartamát, a hely egységét ellenben nem érinti, s a régi költők sem követték a szigorú francia értelemben; így pl. Aischylos *Eumenidák*jában és Sophoklés *Ajas*ában változik a szín. Még kevésbé veheti magára a hely elvont azonosságának igáját az újabb drámai költészet, ha összeütközések, jellemek, epizódszerű személyek és események soka-

ságát, általában olyan cselekményt kell ábrázolnia, amelynek belső gazdagsága külső kiterjedésre is szorul. A modern romantikus típusú költészet tehát, amely egyáltalán változatosabb és önkényesebb lehet a külsőlegesben, elvetette ezt a követelményt. De ha a cselekmény valóban néhány nagy motívumra összpontosul, úgyhogy a külsőben is egyszerű lehet, akkor nem is szorul a színhely gyakori változására. S ezt helyesen teszi. Bármennyire hamis ugyanis ama pusztán konvencionális előírás, mégis benne rejlik legalábbis az a helyes felfogás, hogy az ok nélküli folytonos helyváltoztatásnak éppolyan megengedhetetlennek kell feltűnnie. Mert egyfelől a cselekmény drámai koncentrációjának ebben a külső tekintetben is érvényesülnie kell, szemben az eposszal, amely minden irányban mozoghat a térben, széles kényelmességben és a hely változtatásával, másfelől a drámát nemcsak a belső képzelet számára költik, mint az eposzt, hanem a közvetlen szemlélet számára. Fantáziánkban könnyen helyezkedhetünk át egyik helyről egy másikra; a reális szemléletben azonban nem szabad a képzelő erőtől túlsokat követelni, ami ellentmond az érzéki látványnak. Shakespeare pl., akinek tragédiáiban és komédiáiban igen gyakran változik a színhely, oszlopokat állított fel s cédulákat függesztett rájuk, amelyeken az állt, milyen helyen játszik a szín. De ez csak szegényes kisegítés és mindig zavarólag hat. Ezért ajánlható a hely egysége legalábbis azért, mert magában érthető és kényelmes, mivel ezzel elkerülünk minden homályosságot. De persze a fantáziára is rá lehet bízni egyet-mást, ami ellenkezik a pusztán empirikus szemlélettel és valószínűséggel, s a legmegfelelőbb magatartás mindig abban áll majd, hogy a költő ebben a tekintetben szerencsés középúton jár, azaz egyrészt nem sérti meg a valóság jogát, másrészt nem követeli a túlságosan pontos ragaszkodást e joghoz.

ββ) Ugyanaz áll az *idő* egységére vonatkozóan. Mert a képzeletben magában nagy időközöket lehet ugyan nehézség nélkül összevonni, az érzéki szemléletben azonban nem lehet néhány esztendőt olyan gyorsan átugrani. Ha tehát egész tartalma és konfliktusa tekintetében a cselekmény egyszerű, akkor a legjobb lesz küzdelmének idejét is a döntésig egyszerűen összevonni. Ha azonban a cselekménynek tartalmasabb jellemekre van szüksége, amelyeknek fejlődési fokai sok, időben egymástól távol eső helyzetet kívánnak meg, akkor egy mindig csak viszonylagos és egészen konvencionális időtartamnak formális egysége

önmagában lehetetlenné válik; s az ilyen ábrázolásnak kizárása a drámai költészet birodalmából csak azért, mert vét ama megállapított időegység ellen, nem volna egyéb, mint az érzéki valóság prózáját tenni meg a költészet igazságának végső bírájává. De legkevésbé lehet döntő az a pusztán empirikus valószínűség, hogy mint nézők néhány óra alatt érzéki jelenvalóságban is csak rövid időközt láthatunk magunk előtt elvonulni. Mert éppen ott, ahol a költő leginkább igyekszik alkalmazkodni hozzá, más irányokban ismét majdnem kikerülhetetlenül a legrosszabb valószínűtlenségek keletkeznek.

γγ) A valóban sérthetetlen törvény ellenben a *cselekmény* egysége. De hogy miben van tulajdonképpen ez az egység, arról sokat lehet vitatkozni; ezért megmondom, hogy közelebbről hogyan értem azt. Minden cselekménynek már általában kell, hogy *határozott* célja legyen, amelyet megvalósít, mert a cselekvéssel az ember tevőlegesen belép a konkrét valóságba, amelyben a legáltalánosabb is mindjárt különös jelenséggé sűrűsödik és határolódik. Ebből a szempontból tehát az egység egy önmagában meghatározott s különös körülmények és viszonyok között konkrétan végig követett cél megvalósítása volna. Ámde, mint láttuk, a drámai cselekvés körülményei olyan természetűek, hogy az egyéni cél elé más egyének akadályokat gördítenek: útjába áll egy ellentétes cél, amely ugyancsak megvalósulásra törekszik, úgyhogy ebben az ellentétben kölcsönös összeütközésekre és bonyodalmukra kerül sor. A drámai cselekmény ezért lényegileg *összeütközéses* cselekvésen alapszik, s az igazi egységnek csak a totális mozgásban lehet az alapja, abban, hogy a különös körülmények, jellemek és célok meghatározottsága szerint az összeütközés egyrészt a céloknak és jellemeknek megfelelően alakul, másrészt megszünteti ellentmondásukat. Ez a megoldás azután egyúttal, miként maga a cselekmény, szükségképpen szubjektív és objektív. Egyrészt ugyanis kiegyenlítődik az egymással szembenálló *célok* harca; másrészt az *egyének* többé vagy kevésbé egész akarásukat és létüket helyezték bele véghezviendő vállalkozásukba, úgyhogy ennek sikere vagy sikertelensége, teljes vagy korlátozott keresztülvitele, a szükségszerű bukás vagy a békés megegyezés látszólag ellentétes szándékokkal meghatározza az egyén sorsát is annyiban, amennyiben összefonódott azzal, aminek megindítására késztetve érezte magát. Igazi vég ezért csak akkor érhető el, ha annak a cselekvésnek célja és érdeke, amely körül forog az egész, azonos az egyé-

nekkel és teljességgel hozzájuk van kötve. — Aszerint mármost, hogy a drámailag cselekvő jellemek különbsége és ellentéte egyszerűen van-e tartva, vagy pedig sokszorosan epizódszerű mellékcselekményekre és személyekre ágazódik-e, ismét szigorúbb vagy lazább lehet az egység. A vígjátéknak pl. sokoldalúan bonyolult intrikák mellett nem kell olyan szilárdan összezárulnia, mint a többnyire nagyvonalúbb egyszerűségben motivált tragédiának. A romantikus szomorújáték azonban ebben a tekintetben is tarkább és egységében lazább az ókorinál. De még itt is az epizódok és mellékszemélyek viszonyának felismerhetőknek kell maradniok, s a befejezéssel az egésznek tárgyilag is befejezettnek és kereknek kell lennie. Így pl. a *Rómeó és Júliá*ban a családok viszálya, amely a szerelmeseken s céljukon és sorsukon kívül esik, a cselekmény talaja ugyan, de nem a tulajdonképpeni lényeges pont, és Shakespeare e viszály befejeződésének a darab végén, bár csekélyebb, de mégis kellő figyelmet szentel. Éppígy a *Hamlet*ben Dánia sorsa csak alárendelt érdekességű marad, de a költő, mint Fortinbras fellépte mutatja, mégis tekintettel van reá s megnyugtatóan zárja le.

Az összeütközéseket feloldó vég persze ismét új érdekek és konfliktusok lehetőségét rejtheti magában, annak az *egyetlen* összeütközésnek azonban, amelyről szó volt, a magában lezárt műben kell elintéződnie. Ilyen jellegű pl. Sophoklésnak a thébai mondakörből vett három tragédiája. Az első azt a felfedezést tartalmazza, hogy Oidipus Laios gyilkosa; a második Oidipus békés halálát az eumenidák ligetében; a harmadik Antigoné sorsát; s mégis a három tragédia mindegyike, egymástól függetlenül, magában önálló egész.

β) Ami *másodszor* a drámai műalkotás konkrét *kifejtési módját* illeti, különösen három pontot kell kiemelnünk, amelyben a dráma különbözik az eposztól és a daltól: nevezetesen a terjedelmet, a továbbhaladás módját s a jelenetekre és felvonásokra való felosztást.

αα) Azt már láttuk, hogy a drámának nem lehet olyan terjedelme, mint amilyenre a tulajdonképpeni epopeiának szüksége van. Ezért azon a már említett okon kívül, hogy elesik az eposzban a maga totalitása szerint rajzolt világállapot, s hogy a lényeges drámai tartalmat szogáltató egyszerűbb összeütközés szembeszökő, még csak azt a további okot hozom fel, hogy a drámában egyrészt a legnagyobb része annak, amit az epikai költőnek, elidőző nyugalmában, le kell írnia a szemlélet számára,

a valóságos előadásra hárul, másrészt pedig nem a reális cselekvés, hanem a belső szenvedély kifejezése a fődolog. A belső azonban, reális jelenségek szélességével szemben, egyszerű érzésekké, szentenciákká, elhatározásokká stb. fogódik össze, s az epikai egymásonkívüliséggel és az időbeli múlttal szemben ebben a tekintetben is érvényesíti a lírai koncentrációnak s a szenvedélyek és képzetek a jelenben való keletkezésének és kifejeződésének elvét. Ámde a drámai költészet nem elégszik meg csupán *egy* helyzet kifejtésével, hanem a kedély és szellem nemérzéki jellegét egyúttal cselekvően ábrázolja mint különböző jellemek állapotainak és céljainak totalitását, akik mind azt nyilvánítják ki, ami cselekvésükre vonatkozóan belsejükben végbemegy, úgyhogy, a lírai költeményhez képest, a dráma ismét sokkal nagyobb terjedelművé bontakozik szét és kerekedik le. Általánosságban a viszony úgy határozható meg, hogy a drámai költészet körülbelül a középen áll az epopeia terjedelmessége és a líra összevontsága között.

ββ) Fontosabb *másodszor* a külső méret e mozzanatánál a *drámai továbbhaladás* módja, szemben az eposz kifejtési módjával. Az epikai objektivitás formája, mint láttuk, általában leíró elidőzés, amely azután még valóságos gátlásokká fokozódhatik. Első tekintetre úgy látszhatnék ugyan, hogy a drámai költészetnek, mivel ábrázolásában az *egyik* céllal és jellemmel más célok és jellemek helyezkednek szembe, még inkább ezt az időzést és gátlást kell elvéül vennie. A dolog azonban mégis megfordítva áll. A tulajdonképpeni drámai lefolyás: a folytonos *továbbhaladás* a végső katasztrófáig. Ez egyszerűen abból magyarázható, hogy a szembetűnő sarkpont az *összeütközés*. Egyfelől ezért minden ennek az összeütközésnek kitörése felé tart, másfelől az egymással szembenálló érzületek, célok és tevékenységek viszálya és ellentmondása teljességgel feloldást követel, s e felé az eredmény felé sodródik. Ezzel azonban nem azt akarjuk mondani, hogy a puszta sietség az előrehaladásban már önmagában drámai szépség; ellenkezőleg a drámai költőnek is időt kell szánnia arra, hogy minden helyzet önmagában minden benne rejlő motívumával kialakulhasson. Az olyan epizódszerű jelenetek azonban, amelyek a cselekmény előbbrevitele nélkül csak gátolják a továbbhaladást, ellenkeznek a dráma jellegével.

γγ) Végül a drámai mű lefolyásának *felosztása* a legtermészetesebben azok által a fő mozzanatok által történik, amelyek

magának a drámai mozgásnak fogalmában gyökereznek. Erre vonatkozóan már Aristotelés mondja (Poétika. 7. fej.), hogy egész az, aminek kezdete, közepe és vége van; kezdet az, ami maga szükségszerű s nem más által létezik, ami által azonban más létezik és más dolog ered; vég ezzel ellentétben az, ami szükségszerűen vagy legalább többnyire más által keletkezik, belőle azonban nem következik semmi; közép pedig az, ami más által van és amiből éppúgy más dolog ered. — A tapasztalati valóságban mármost minden cselekedetnek sokféle előfeltétele van ugyan, úgyhogy nehezen határozható meg, melyik ponton található a tulajdonképpeni kezdet; mivel azonban a drámai cselekmény lényegileg egy meghatározott összeütközésen alapul, azért a megfelelő kiindulópont abban a helyzetben rejlik, amelyből annak a konfliktusnak, noha még nem tört ki, mégis a további folyamatban ki kell fejlődnie. A véget ellenben akkor éri el a cselekmény, ha az ellentét és a bonyodalom minden tekintetben feloldódott. A középre esik e kezdet és vég közé a célok harca s az összeütköző jellemek viszálya. Ezek a különböző részek a drámában mint a cselekmény mozzanatai maguk is cselekmények, amelyeket ezért egészen megfelelően neveznek *aktusok*nak — felvonásoknak. Most itt-ott pauzáknak nevezik ugyan, s egy fejedelem, akinek sürgős lehetett a dolga, vagy megszakítás nélkül akart elfoglalva lenni, a színházban összeszidta a kamarást azért, mert még egy pauza következik. — *Szám* szerint minden drámának a legtárgyszerűbben *három* ilyen felvonása van: az első exponálja az összeütközés jelentkezését, a *másodikban* az feltárul elevenen mint érdekek összeütközése, mint ellentét, harc és bonyodalom, végül a *harmadikban* ez az összeütközés, miután az ellentmondás a tetőfokát érte el, szükségszerűen megoldódik. A régieknél, akiknél a drámai szakaszok általában határozatlanabbak maradnak, e természetes tagolódás megfelelő analogonjaként Aischylos trilógiái említhetők, de ezekben minden rész magában lezárt egésszé kerekedik ki. A modern költészetben főképpen a spanyolok követik a három felvonásra való felosztást; az angolok, franciák és németek ellenben az egészet többnyire *öt* felvonásra osztják: az első felvonás az expozíció, a három középső az egymással szemben álló pártok különböző támadásait és visszahatásait, bonyodalmait és küzdelmeit ábrázolja, és csak az ötödikben jut el az összeütközés a teljes lezáruláshoz. —

γ) Az utolsó pont, amelyről most még szólnunk kell,

azokra a *külső eszközökre* vonatkozik, amelyek a drámai költészet rendelkezésére állnak, amennyiben — eltekintve a valóságos előadástól — megmarad saját területén. Ezek az eszközök a drámailag hatásos dikciónak általában specifikus jellegére korlátozódnak, közelebbről a monológ, a párbeszéd stb. különbségére és a versmértékre. A drámában ugyanis, mint már többször mondottam, nem a reális cselekvés a fődolog, hanem a cselekmény belső szellemének kifejtése mind a cselekvő jellemeket és szenvedélyüket, pátoszukat, elhatározásukat, egymás ellen való cselekvésüket és közvetítésüket illetően, mind a cselekménynek általános természetére vonatkozóan küzdelmükben és sorsukban. Ez a belső szellem tehát, amennyire ezt a költészet mint költészet alakítja, kiváltképpen a költői szóban talál megfelelő kifejezést mint az érzések és képzetek legszellemibb megnyilatkozásában.

aa) Ámde ahogyan a dráma az eposz és a líra elvét foglalja össze magában, a drámai dikciónak is mind lírai, mind epikai elemeket kell magában hordoznia és kiemelnie. A *lírai* oldalnak különösen a modern drámában van a helye, általában ott, ahol a szubjektivitás önmagába merül, s elhatározásában és cselekvésében mindig meg akarja tartani bensőségének önérzetét; csakhogy saját szívének megnyilatkozása, ha drámai akar maradni, nem szabad, hogy pusztán ide-oda csapongó érzésekkel, emlékezésekkel és szemlélődésekkel való foglalkozás legyen, hanem folytonos kapcsolatban kell maradnia a cselekménnyel, ennek különböző mozzanatai kell, hogy legyenek eredményei, s e különböző mozzanatokat kell kísérnie. — E szubjektív pátosszal szemben az *objektív* pátosz mint epikai elem főképpen a viszonyok, célok és jellemek szubsztanciális mozzanatának inkább a néző felé fordított fejlődését illeti. Ez az oldal is újra részben lírai hangot vehet fel, s csak annyiban marad drámai, amennyiben nem lép ki magában önállóan a cselekmény menetéből és a cselekményhez való vonatkozásából. Ezenkívül azután, mint az epikai költészet második maradványa, beleszőhetők elbeszélő közlések, csaták leírásai s több efféle; de ezeknek is a drámában részint általában tömörebbeknek és mozgalmasabbaknak kell lenniök, részint magának a cselekménynek továbbhaladása szempontjából szükségeseknek kell bizonyulniok. — A tulajdonképpeni *drámai* végül az egyének kifejeződése érdekeik harcában s jellemük és szenvedélyeik meghasonlottságában. Itt a két első elem valóban

drámai közvetítésében áthathatja egymást; ehhez járul azután még a külsőleges történés oldala, amelyet a szó ugyancsak felvesz magába; így pl. a személyek távozását és fellépését többnyire előre bejelentik, s egyébként is külső viselkedésüket gyakran más egyének jelzik. — Egyik fő különbség mindezekben a tekintetekben az úgynevezett természetesség kifejezési módja, ellentétben egy konvencionális színpadi nyelvvel és retorikájával. Újabb időben Diderot, Lessing, ifjúkorukban Goethe és Schiller is, főként a reális természetesség felé fordultak; Lessing a megfigyelés teljes műveltségével és finomságával, Schiller és Goethe a cicomátlan vaskosság és erő közvetlen elevenségének kedvelésével. Hogy emberek úgy is beszélhetnek egymással, mint a görög, főképpen pedig — s ez az utóbbi megítélés helyes is — mint a francia víg- és szomorújátékban, azt természetellenesnek tartották. A természetességnek ez a jellege azonban a pusztán reális vonások túltengése mellett másfelől ismét szárazzá és prózaivá válhatik, amennyiben a jellemek nem kedélyük és cselekvésük szubsztanciáját fejtik ki, hanem csak azt nyilvánítják, amit egyéniségük egészen közvetlen elevenségében magasabb tudat nélkül éreznek magukról és viszonyaikról. Minél természetesebbek maradnak az egyének ebben a tekintetben, annál prózaibbakká válnak. Mert természetes emberek beszélgetéseikben és viszálykodásaikban túlnyomóan úgy viselkednek, mint pusztán *egyes* személyek, akik nem képesek szubsztanciális alakjukban fellépni, ha közvetlen különösségükben kell őket ábrázolni. S itt azután a szóban forgó dolog lényegére vonatkozóan, a durvaság és udvariasság végeredményben egyre megy. A durvaság ugyanis a különös személyiségből fakad, amely átengedi magát egy műveletlen gondolkodás- és érzésmód közvetlen sugallatainak, az udvariasság viszont ismét csak az elvont-általánosra és formálisra irányul a személyiség tiszteletében és elismerésében, a szeretetben, becsületben stb., anélkül, hogy ezzel bármilyen objektívat vagy tartalmasat fejezne ki. Eme puszta formális általánosság és a faragatlan különlegességnek ama természetes megnyilatkozásai között áll az igazi általános, amely nem marad sem formális, sem egyéniség nélküli, hanem kétszeresen teljesedik ki a jellem határozottságában s az érzületek és célok objektivitásában. Az igazi költői ezért abban áll, hogy a költő a közvetlen realitás jellemző és egyéni vonásait az általánosság tisztító elemébe emeli fel, s a két oldalt összekap-

csolja egymással. Akkor a dikcióra nézve is azt érezzük, hogy anélkül, hogy elhagynók a valóságnak és igazi vonásainak talaját, mégis más szférában, nevezetesen a művészet eszmei birodalmában vagyunk. Ilyen jellegű a görög drámai költészet nyelve, Goethe késői nyelve, részben Schilleré is, s a maga módján Shakespeare-é is, habár ez utóbbinak, a színpad akkori állapotának megfelelően, itt-ott a beszéd egy részét a színész leleményességére kellett bíznia.

ββ) Közelebbről *másodszor* a drámai kifejezésmód a karénekek ömlengéseire, monológokra és dialógusokra oszlik. — A kórus és a dialógus különbségét, mint ismeretes, kiváltképpen az ókori dráma alakította ki; a modern drámában elesik ez a különbség, mivel azt, amit a régieknél a kórus adott elő, inkább maguknak a cselekvő személyeknek szájába adják. A *karének* ugyanis, az egyéni jellemekkel s belső és külső vitájukkal szemben, az általános érzületeket és érzéseket majd az epikai mondások szubsztancialitása felé, majd a líra lendülete felé hajlóan fejezi ki. A *monológokban* megfordítva az egyes belső válik önmaga számára objektívvá a cselekménynek egy meghatározott helyzetében. Különösen tehát az olyan pillanatokban van igazán helyük a drámában, amikor a kedély korábbi eseményekből kifolyólag egyszerűen összefogódik magában, amikor számot ad magának másokkal való ellentétéről vagy saját meghasonlottságáról, vagy amikor lassan érlelődött vagy hirtelen elhatározásait a végső döntésre viszi. — A teljes drámai forma azonban *harmadszor* a *dialógus*. Mert csakis benne képesek a cselekvő egyének jellemüket és céljukat mind különösségük szempontjából, mind pátoszuk szubsztancialitása tekintetében *egymással szemben* kifejezni, harcba keveredni, s ezzel a cselekményt igazi mozgásban előbbre vinni. A dialógusban ugyancsak ismét meg lehet különböztetni egy *szubjektív* és egy *objektív* pátosz kifejezését. Az előbbi inkább a véletlen különös szenvedély sajátja, akár úgy, hogy ez magában visszafojtva marad és csak aforisztikusan nyilatkozik meg, akár úgy, hogy kitombolhatja és teljesen kifejtheti magát. Az olyan költők, akik megható jelenetekkel akarják a szubjektív érzést mozgásba hozni, a pátosznak különösen ezt a fajtáját használják ki. De bármennyire kiszínezik is akkor a személyes szenvedést és vad szenvedélyt vagy a léleknek ki nem engesztelt belső viszályát, mégis kevésbé indítja meg az igazi emberi kedélyt, mintsem az olyan pátosz, amelyben egyúttal objek-

tív tartalom bontakozik ki. Innen van, hogy pl. Goethe régibb darabjai, bármilyen mély is a tárgyuk önmagában, bármilyen természetesen vannak is párbeszédbe szedve a jelenetek, egészben kevésbé hatásosak. Éppígy a meg nem békélt meghasonlás és féktelen düh kitörései csak kisebb mértékben érintenek egy egészséges érzületet, különösen pedig a borzalmas inkább lehűt, mint felmelegít. S ilyenkor a költő mégoly megkapóan rajzolhatja a szenvedélyt, mitsem segít; az ember csak szíve meghasadtságát érzi, s elfordul. Mert nincs meg benne a pozitívum, a kiengesztelés, pedig ez sohasem hiányozhatik a művészetből. A régiek ellenben tragédiájukban főleg a pátosz objektív oldalával hatottak, s e pátoszból, amennyire az ókor követeli, az emberi egyéniség sem hiányzik. Schiller darabjaiban is megvan egy nagy léleknek ez a pátosza, egy mindent átható pátosz, amely mindenütt a cselekmény alapjaként mutatkozik és fejeződik ki. Különösen ennek tudható be, hogy a schilleri tragédiák tartós hatása, főként színpadi hatása, még manapság sem csökkent. Mert általános, tartósan mély drámai hatású csupán a szubsztanciális a cselekvésben — mint határozott tartalom az erkölcsös, mint forma a szellem és a karakter nagysága, s ebben ismét Shakespeare emelkedik ki.

γγ) A *versmértékről* végül csak néhány megjegyzést akarok tenni. A legalkalmasabb drámai metrum középen van a hexameter nyugodt, egyenletes áramlása és a szaggatottabb, sormetszetes lírai versmértékek között. Ebben a tekintetben mindenekelőtt ajánlatos a jambusos metrum. Mert a jambus a maga előrehaladó ritmusában, amelyet anapesztusok élénkebbé és sietőbbé, spondeusok súlyosabbá tehetnek, a legmegfelelőbben kíséri a cselekmény folytonos menetét, s különösen a hatos jambusban megvan a nemes, mérsékelt szenvedély méltóságteljes tónusa. Az újabbak közül viszont a spanyolok a nyugalmasan időző négyes trocheust használják, amely részint sokszoros rímkereszteződésekkel és asszonanciákkal, részint rímtelenül, nagyon alkalmasnak mutatkozik a képekben kéjelgő fantázia és az éleselméjű, a cselekvést inkább feltartóztató, mintsem előbbre vivő vitázások számára, s ezenkívül a lírai eszesség tulajdonképpeni játékaira még szonetteket, nyolcsoros versszakokat stb. is belevegyítenek. Hasonlóképpen jól illik a francia alexandrinus ama majd mértéktartóbb, majd hevesebb szenvedélyek formális modorához és szónokias retorikájához, amelyeknek konvencionális kifejezését a francia

dráma művészien igyekezett kialakítani. A realisztikusabb angolok ellenben — s újabban a németek is követték őket — ismét ragaszkodtak a jambusos versmértékhez, amelyről már Aristotelés azt mondja: (Poétika. 4. fej.): *μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων*,* de nem trimeterként, hanem kevésbé patetikus jellegben sok szabadsággal kezelték.

c) A drámai műalkotás viszonya a közönséghez

Ámbár a dikció és a versmérték előnyei vagy fogyatékosságai az epikai és a lírai költészetben is fontosak, mégis még határozottabb hatást kell nekik tulajdonítani drámai műalkotásokban, mivel itt érzületekkel, jellemekkel és cselekvésekkel van dolgunk, amelyek eleven valóságukban kerülnek elénk. Egy calderoni vígjáték pl. részint éleselméjű, részint dagályos dikciójának egészen szellemes képjátékával és sokszor lírikus versmértékeinek váltakozásával már e kifejezésmód miatt is nálunk csak nehezen tudna általános érdeklődésre szert tenni. Ezen érzéki jelenvalóság és közelség miatt a tartalom és a drámai forma többi oldala ugyancsak sokkal közvetlenebb vonatkozásba kerül a közönséggel, amelynek bemutatják. Erre a viszonyra is még egy pillantást vetünk röviden.

Tudományos művek és lírai vagy epikai költeményeknek vagy mintegy szakközönségük van, vagy pedig közömbös és véletlen, kinek a kezébe jutnak efféle költemények vagy más írások. Akinek nem tetszik egy könyv, ezt félre teheti, mint ahogy elmegy festmények vagy szobrok mellett, amelyek nem tetszenek neki, s a szerző akkor még mindig élhet többé vagy kevésbé azzal a kifogással, hogy művét nem ennek vagy amannak írta. Másképp vagyunk drámai alkotásokkal. Itt ugyanis jelen van egy bizonyos közönség, amelynek a költő írt, s amely iránt kötelességei vannak. Mert a közönségnek joga van a tetszéshez és a nemtetszéshez, mivel olyan művet hoznak eléje mint jelenvaló összesség elé, amelyet ezen a helyen, ebben az időben eleven részvéttel kell élveznie. Az ilyen közönség mármost, amint kollektívumként bírói ítéletre gyülekezik össze, nagyon vegyes; különbözik műveltségben, érdekekben, az ízlés szokásaiban, kedvtelésekben stb., úgyhogy néha, hogy a költő teljes tetszést arasson, még a rosszban való

* Beszédre a legalkalmasabb versmérték. (Sz. S.)

tehetségre és az igazi művészet tiszta követelményeire vonatkozóan bizonyos szemérmetlenségre lehet szüksége. A drámai költőnek is megmarad ugyan az a kiútja, hogy megvesse a közönséget; de akkor épp legsajátabb hatásmódja tekintetében mindig eltévesztette célját. Különösen nálunk németeknél Tieck óta divatba jött ez a dac a közönséggel szemben. A német szerző a maga különös egyéniségének megfelelően akarja magát kifejezni, nem pedig a hallgatónak és nézőnek akar kedvében járni. Ellenkezőleg, német önfejűségében mindenkinek másnak kell lennie, mint a másik, hogy eredeti embernek mutatkozzék. Így pl. Tieck és a két Schlegel, akik ironikus szándékosságukban nem tudták meghódítani nemzetük és koruk lelkét és szellemét, főleg Schiller ellen keltek ki, s rossz hírét keltették, mert megtalálta a kellő hangot a németek számára és a legnagyobb népszerűségre tett szert. Szomszédaink, a franciák ellenben megfordítva járnak el; a jelenben akarnak hatni írásukkal s mindig szem előtt tartják közönségüket; ez viszont a maga részéről éles és kíméletlen bírálója a szerzőnek, s lehet is az, mivel Franciaországban megszilárdult bizonyos műízlés; míg nálunk olyan anarchia uralkodik, amelyben mindenki úgy, ahogy van, véletlen egyéni nézete, érzése és szeszélye szerint ítél s tetszést nyilvánít vagy kárhoztat.

Mivel azonban a drámai mű saját természetében rejlik ez a meghatározás, hogy benne magában legyen meg az az elevenség, amely saját népénél kedvező fogadtatást is biztosít számára, azért mindenekelőtt a drámai költőnek alá kell vetnie magát azoknak a követelményeknek, amelyek, egyéb véletlen irányoktól és korviszonyoktól függetlenül, a művészetnek megfelelően biztosíthatják ezt a szükséges sikert. Ebben a tekintetben csak a legáltalánosabb pontokra figyelmeztetek.

a) Először is azoknak a céloknak, amelyek a drámai cselekményben küzdenek egymással és feloldják küzdelmüket, vagy általános emberi érdek, vagy legalábbis olyan pátosz kell, hogy az alapjuk legyen, amely annak a népnek, amelynek számára a költő alkot, érvényes, szubsztanciális pátosza. Itt azonban az általános emberi és a speciális nemzeti nagyon messze eshetnek egymástól az összeütközések szubsztanciális mozzanata tekintetében. Olyan művek, amelyek az egyik népnél a drámai művészet és fejlődés csúcsán állnak, egy másik kornak és nemzetnek azért egészen élvezhetetlenek maradhatnak. A hindu líra sok költeményét pl. még manapság is na-

gyon kedvesnek, gyengédnek és bájos édességűnek találjuk, anélkül, hogy emellett valamilyen visszataszító különbséget éreznénk; azt az összeütközést azonban, amely körül a Szakuntala cselekménye forog, nevezetesen a brahman haragos átkát, aki iránt Szakuntala, mivel nem látja őt, elmulasztja tiszteletét nyilvánítani, csak képtelennek érezhetjük, úgyhogy ennek a csodálatosan kedves költeménynek minden egyéb kiválósága mellett a cselekmény lényeges középpontja mégsem kelthet bennünk érdeklődést. Ugyanez áll arra is, hogy a spanyolok a személyes becsület motívumát néha olyan elvont élességgel és következetességgel kezelik, amelynek kegyetlensége a legmélyebben sérti képzeletünket és érzésünket. Így emlékszem pl. arra a kísérletre, hogy színpadra hozzák Calderonnak egyik nálunk kevésbé ismert darabját, a »Titkos bosszú titkos gyalázatért« című, olyan kísérletre, amely csupán ebből az okból teljesen hajótörést szenvedett. Egy másik tragédia viszont, amely ugyanebben a körben mégis emberileg mélyebb összeütközést ábrázol, a »Saját becsületének orvosa« című, néhány változtatással jobban bevált, mint az »Állhatatos herceg«, amelynek még merev és elvont katolikus elve áll útjában. Az ellenkező irányban megfordítva a shakespeare-i tragédiák és komédiák egyre nagyobb közönségre tettek szert, mert bennük, minden nemzeti vonás ellenére, mégis az általános emberi van nagy túlsúlyban; úgyhogy Shakespeare csak ott nem tudott tért hódítani, ahol ismét a nemzeti művészeti konvenciók olyan szűk és sajátos jellegűek, hogy az ilyen művek élvezetét is vagy teljesen kizárják, vagy legalábbis elrontják. A shakespeare-i drámáknak ugyanez az előnye megvolna a régi tragikusokban is, ha a színpadi ábrázolás tekintetében megváltozott szokásokon és a nemzeti nézeteknek néhány mozzanatán kívül nem követelnők meg a bensőség szubjektívabb mélységét és a különleges jellemzés szélességét. Az ókori *tárgyak* ellenben semmiféle korban nem fogják eltéveszteni hatásukat. Általánosságban tehát azt lehet állítani, hogy egy drámai mű, minden egyéb jelessége mellett, annál mulandóbb, minél kevésbé szubsztanciális emberi érdekeket tárgyal, s minél inkább egészen sajátos, csak meghatározott nemzeti koráramlatok által meghatározott jellemeket és szenvedélyeket választ tartalmául.

β) Az ilyen általános-emberi célokat és cselekményeket azonban *másodszor* költőileg eleven valósággá kell egyéníteni.

Mert a drámai műnek nemcsak az eleven érzékhez kell szólnia, amely persze a közönségből sem hiányozhatik, hanem önmagában helyzetek, állapotok, jellemek és cselekmények eleven valóságaként kell léteznie.

aa) Ami ebben a tekintetben a szemünk elé hozott cselekményen belül a helyi környezet, erkölcsök, szokások és egyéb külsőlegességek oldalát illeti, erről más helyen (Esztétika. I. rész. 275—291. l.) részletesebben szóltam. A drámai egyénítésnek itt vagy annyira teljesen költőinek, elevennek és érdekesnek kell lennie, hogy szemet hunyunk az idegenszerű fölött, s ez által az elevenség által magunkat is belevontnak érezzük az iránta való érdeklődésbe, vagy csak külső formaként szabad érvényesülnie, amelyet felülmúl a benne rejlő szellemi és általános.

ββ) Ennél a külső oldalnál fontosabb a *jellemek* elevensége; ezek nem lehetnek pusztán megszemélyesített érdekek, ahogy ez pl. mostani drámai költőinknél nagyon is gyakran előfordul. Bizonyos szenvedélyeknek és céloknak ilyen absztrakcióii egészen hatástalanok maradnak; pusztán felszínes egyénítés sem elegendő semmiképpen, mivel akkor, allegorikus figurák módjára, tartalom és forma széjjelhullanak. Mély érzelmek és gondolatok, nagy érzületek és szavak nem kárpótolhatnak ezért a fogyatékosságért. A drámai egyénnek ellenkezőleg önmagában teljességgel elevennek, kész totalitásnak kell lennie, amelynek érzülete és jelleme egyezik céljával és cselekvésével. Itt nem a különleges jellemvonások puszta széleskörűsége a fődolog, hanem az átható egyéniség, amely mindent összefoglal azzá az egységgé, amely ő maga, s ezt az egyéniséget a beszédben és a cselekvésben mint egy és ugyanazt a forrást mutatja be, amelyből minden különös szó, az érzületnek, tettnek és viselkedési módnak minden egyes vonása fakad. Különböző, bár egy egésszé egymás mellé sorakoztatott tulajdonságok és tevékenységek puszta összetétele még nem adnak eleven jellemet; ez ellenkezőleg feltételezi magának a költőnek eleven, gazdag fantáziájú alkotó tevékenységét. Ilyenek pl. a sophoklési tragédiák egyénei, habár nincs meg bennük a különös vonásoknak ugyanaz a gazdagsága, amelyben Homéros epikai hősei lépnek elénk. Az újabbak közül kiváltképpen Shakespeare és Goethe alkották meg a legéletteljesebb jellemeket, ezzel szemben a franciák, különösen korábbi drámai költészetünkben, nem teremtettek igazán eleven egyéneket,

hanem megelégedtek inkább általános típusok és szenvedélyek formai és elvont képviselőivel.

γγ) Harmadszor azonban a jellemeknek ezzel az elevenségével sincs még elintézve e dolog. Goethe Iphigéniája és Tassója pl. mind a ketten nagyon kitűnőek ebből a szempontból, s mindamellett a legigazibb értelemben véve, nem drámailag elevenek és mozgalmasak. Így már Schiller mondja Iphigéniáról, hogy benne az erkölcsi, az, ami a szívben megy végbe, az érzület, lett a cselekmény és kerül mintegy a szemünk elé. S valóban meghatározott helyzetekben különböző jellemek belső világának kiszínezése és kifejezése még nem elég, hanem *céljaik* összeütközésének kell szembe tűnnie és előre haladnia. Schiller ezért az Iphigéniában túlságosan nyugodt menetet, túlságosan nagy elidőzést talál, úgyhogy még azt is mondja, hogy nyilvánvalóan átcsap az epikai területre, mihelyt a tragédia szigorú fogalmával vetik össze. A drámailag hatásos mozzanat ugyanis a cselekmény mint cselekmény, nem pedig a jellemnek mint olyannak a meghatározott céltól és megvalósításától függetlenebb expozíciója. Az eposzban helye lehet a jellem, a körülmények, történések és események szélességének és sokoldalúságának, a drámában ellenben a meghatározott összeütközésre és harcára való összevontság hat a legteljesebben. Ebben az értelemben igaza van Aristotelésnek, amikor azt állítja (Poétika. 6. fej.), hogy a tragédia cselekményének két forrása van (*αἴτια δύο*), az érzület és a jellem (*διάνοια καὶ ἦθος*), a fődolog azonban a cél (*τέλος*), s az egyének nem a jellem ábrázolása kedvéért cselekszenek, hanem a jellemek a cselekmény kedvéért foglaltatnak benne.

γ) Egy utolsó mozzanat, amely ezen a helyen még tekintetbe jöhet, a drámai *költőnek* a közönséghez való viszonyát illeti. Az epikai költészet a maga igazi eredetiségében megköveteli, hogy a költő mint szubjektum szűnjék meg objektívan itt álló művével szemben s csak a dolgot adja nekünk; a lírai költő ellenben saját kedélyét és szubjektív világnézetét fejezi ki.

αα) Mivel a dráma a cselekményt érzéki jelenvalóságban vonultatja el előttünk, s az egyének saját nevükben beszélnek és cselekszenek, úgy tűnhetnék fel, hogy ezen a területen a költőnek egészen háttérbe kell vonulnia, még inkább, mint az eposzban, amelyben legalábbis mint az események elbeszélője szerepel. Ez a látszat azonban csak viszonylagosan helyes.

Mert, mint már az elején mondtam, a dráma csak az olyan korszakoknak köszönheti eredetét, amelyekben a szubjektív öntudat a fejlődésnek már magas fokát érte el mind a világnézet, mind a művészi kialakulás tekintetében. A drámai műnek ezért nem szabad, mint az epikainak, azt a látszatot viselnie magán, mintha a népi tudatból mint olyanból fakadt volna, amelynek a költő csak mintegy szubjektivitás nélküli szerve volt, hanem a befejezett műben egyúttal fel akarjuk ismerni az öntudatos és eredeti alkotó tevékenység termékét, s ezért egy egyéni költő művészetét és virtuozitását is. Csak ezáltal kapják drámai termékek, közvetlenül valóságos cselekedetekkel és eseményekkel szemben, a művészi elevenség és határozottság igazi jellegét. Drámai művek költőiről ennélfogva nem is támadt soha annyi vita, mint az eredeti epopeiák szerzőiről.

ββ) Másfelől azonban a közönség, ha még megőrizte magában a valódi műérzéket és az igazi művészi szellemet, egy drámában korántsem ennek vagy annak a szubjektumnak esetlegesebb szeszélyeit és hangulatait, egyéni irányait és egyoldalú világnézetét akarja maga előtt látni, amelyeknek kifejezését többé vagy kevésbé meg kell engednie a lírai költőnek, hanem joga van megkövetelni, hogy a drámai cselekmény lefolyása és kimenetele tragikusan vagy komikusan a magán- és magáértvaló ésszerű és igaz megvalósulását igazolja. Ebben az értelemben már korábban mindenekelőtt a drámai költővel szemben hangoztattam azt a követelményt, hogy a legmélyebben meg kell szereznie a belátást az emberi cselekvés és az isteni világkormányzás lényegébe, valamint minden emberi jellem, szenvedély és sors ez örök szubsztanciájának éppoly világos, mint életteljes ábrázolásába. Ezzel a valóban megszerzett belátással és a művészetnek egyéni- eleven hatalmával a költő persze bizonyos körülmények között itt-ott összeütközésbe juthat korának és nemzetének korlátolt és művészetellenes képzeteivel; ebben az esetben azonban a meghasonlás bűnét nem neki, hanem a közönségnek kell felróni. Neki magának nincs más kötelessége, mint hogy kövesse az igazságot és a géniuszt, amely őt hajtja, s amely, hacsak az igazi fajtából való, végeredményben győzni fog, mint mindenütt, ahol az igazságról van szó.

γγ) Ami most azt illeti, milyen mértékben szabad a drámai költőnek mint egyénnek fellépnie közönségével szemben, erről

kevés határozottat lehet megállapítani. Ezért általánosságban csak arra emlékeztetek, hogy némely korszakban különösen a drámai költészetet is felhasználják arra, hogy a politikára, erkölcsiségre, költészetre, vallásra stb. vonatkozó új koreszméknek eleven szószólója legyen. Már Aristophanés polemizál korábbi komédiáiban Athén belső állapotai és a péloponézosi háború ellen; Voltaire gyakran drámai művekkel is próbálja terjeszteni felvilágosodási elveit, mindenekelőtt pedig Lessing igyekszik *Náthán*jában morális hitét igazolni a vallásilag korlátolt ortodoxiával szemben, s újabban Goethe is küzdött első alkotásaiban a német élet- és művészeti nézet prózája ellen, amiben azután sokszorosan Tieck követte őt. Ha a költőnek ilyen egyéni nézete magasabb álláspontnak bizonyul, s nem lép ki önálló szándékossággal az ábrázolt cselekményből, úgyhogy ez nem tűnik eszközzé lefokozottnak, akkor a művészet nem szenved jogtalanságot és kárt; ha azonban az a mű költői szabadságának rovására történik, akkor a költő a művészi alkotástól függetlenebb, bár igaz tendenciáinak e kifelé fordulásával nagy benyomást tehet ugyan a közönségre, de az érdeklődés, amelyet ébreszt, akkor csak anyagi jellegű lesz, s alig van köze magához a művészethez. A legrosszabb eset azonban ezen a téren az, ha a költő csak azért, hogy tessék, éppenséggel hízelegni akar a közönségben uralkodó hamis irányzatnak, s ezzel kétszeresen vét, egyrészt az igazság, másrészt a művészet ellen. — Hogy végül még egy közelebbi megjegyzést fűzzek hozzá: a drámai költészet különböző fajai közül a tragédia kisebb mozgási teret enged meg a költő szubjektivitásának szabad megnyilatkozása számára, mint a komédia, amelynek általában már természettől fogva elve a szubjektívnak esetlegessége és önkénye. Így pl. Aristophanés a parabázisokban gyakran foglalkozik az athéni közönséggel, amennyiben egyrészt nem hallgatja el politikai nézeteit a nap eseményeiről és állapotairól s okos tanácsokat ad polgártársainak, másrészt ellenségein és a művészetben való vetélytársain veri el a port, sőt olykor saját személyén és ennek esetlegességein is mulat nyilvánosan.

2. A drámai műalkotás külső előadása

Valamennyi művészet közül csak a költészet nélkülözi a külső megjelenésnek teljes, érzékileg is észlelhető realitását. Mivel a dráma nem elmúlt tetteket beszél el a szellemi szem-

lélet számára, s nem a belső szubjektív világot fejezi ki a képzelet és a kedély számára, hanem egy jelenvaló cselekményt igyekszik ábrázolni jelenléte és valósága szerint, azért ellentmondásba jutna saját céljaival, ha azokra az eszközökre kellene szorítkoznia, amelyeket a *költészet* mint olyan képes nyújtani. Mert a jelen cselekmény egészen a bensőhöz tartozik ugyan, s ebből a szempontból teljesen kifejezhető a szó által; megfordítva azonban a cselekvés a külső realitás felé is mozog, s az egész embert követeli testi létezésében is, cselekvésében, viselkedésében, testi mozgásában, s az érzések és szenvedélyek fiziognómiai kifejezésében, mind a maga számára, mind az embernek az emberre való hatásában, s ama visszahatások szempontjából, amelyek ebből támadhatnak. A valóságos realitásban ábrázolódó egyén azután külső környezetet, meghatározott helyet tesz szükségessé, amelyben mozog és tevékenykedik, s így a drámai költészet, mivel ez oldalak egyike sem hagyható meg közvetlen esetlegességében, hanem mint magának a művészetnek mozzanata művészeti alakítást kíván, rászorul majdnem valamennyi többi művészet segítségére. A színpad köröskörül részint, mint a templom, építészeti környezet, részint a külső természet, mind a kettő festői felfogásban és kivitelben. Ezen a helyen lépnek fel azután átlelkesülten a szoborképek, s objektívvá teszik akarásukat és érzésüket művészi kialakításban mind kifejező szavalat által, mind festői arcjáték s a többi testrésznek belülről megformált helyzetei és mozgásai által. — Ebben a tekintetben közelebbről olyan különbség jelentkezhetik, amely arra emlékeztet, amit már előbb a zene területén a deklamatórikus és a melódikus ellentétének neveztem. Ahogyan ugyanis a deklamatórikus zenében a fődolog a szó maga szellemi jelentésében, amelynek jellegzetes kifejezése teljesen aláveti magának a zenei oldalt, míg a dallam, noha felveheti magába a szavak tartalmát, magában szabadon mozog és bontakozik ki saját elemében, úgy a drámai költészet is egyrészt ama testvérművészeteket csak mint érzéki alapot és környezetet használja fel, amelyből szabad uralomban emelkedhetik ki a költői szó mint szembeszökő, tulajdonképpeni fontos középpont; másrészt azonban az, aminek előbb csak mint segítségnek és kíséretnek volt érvénye, öncéllá lesz, s a saját területén magában önálló szépséggé alakítja ki magát; a szavalat továbbmegy az énekhez, az akció a mimikai tánchoz, a díszlet pedig pompájával és

festői varázsával a maga számára ugyancsak igényt tart művészi tökélyre. Ha most, mint különösen újabb időben gyakran megtörtént, az imént érintett külső drámai előadással a költőit mint olyant állítjuk szembe, akkor e terület további tárgyalására a következő álláspontok adódnak:

először: a drámai költészet, amely önmagára mint költészetre akar korlátozódni, s ezért eltekint műveinek színpadi előadásától;

másodszor a tulajdonképpeni színművészet, amennyiben olyképpen korlátozódik szavalatra, arcjátékra és akcióra, hogy a költői szó teljességgel a meghatározó és túlnyomó tényező maradhat;

harmadszor végül az az előadás, amely felhasználja a díszlet, a zene és a tánc minden eszközét, olyképpen, hogy ezek önállósulhatnak a költői szóval szemben.

a) Drámai művek olvasása és felolvasása

A drámai költészet tulajdonképpeni érzéki anyaga, mint láttuk, nemcsak az emberi hang és a kimondott szó, hanem az egész ember, aki nemcsak érzéseket, képzeteket és gondolatokat nyilvánít, hanem összefonódva egy konkrét cselekménnyel, totális létezése szerint hat másoknak képzeteire, szándékaira, cselekvésére és viselkedésére, s hasonló visszahatásokat szenved, vagy helytáll velük szemben.

a) Ezzel a meghatározással szemben, amely magának a drámai költészetnek lényegében gyökerezik, mostanában különösen nálunk németeknél az elterjedt nézetekhez tartozik, hogy a drámának az előadás számára való szervezését lényegtelen ráadásnak tekintik, jóllehet tulajdonképp minden drámaíró, ha közömbösen vagy megvetően beszél is erről, azt óhajtja és abban reménykedik, hogy színpadra viheti művét. Így azután újabb drámáink legnagyobb része sohasem jut színpadra abból az egészen egyszerű okból, mert drámaiatlanok. Nem szabad persze azt állítani, hogy egy drámai termék ne lehetne már belső értékénél fogva költőileg kielégítő, de ezt a belső *drámai* értéket lényegileg csak olyan feldolgozás adja meg, amely egy drámát kiválóan alkalmassá tesz az előadásra. Legjobban bizonyítják ezt azok a görög tragédiák, amelyeket már nem láthatunk ugyan a színpadon, de amelyek, ha közelebbről tekintjük a dolgot, részben épp azért nyújtanak teljes kielégülést,

mert a maguk korában éppenséggel a színpad számára készültek. Amiért azonban száműzve vannak a mai színházból, annak oka nem annyira drámai szervezetükben rejlik, amely a mi szokásos drámánktól főképpen abban különbözik, hogy kórusokat használ, mint inkább azokban a nemzeti feltételekben és viszonyokban, amelyekre gyakran tartalmuk tekintetében épülnek, s amelyekben mai tudatunkkal már nem érezhetjük magunkat otthonosnak idegenségük miatt. Philoktétés betegségét pl., lábának bűzlő daganatait, nyögését és kiáltozását éppúgy nem volna kedvünk látni és hallani, mint ahogy nem érdekelhetnének Héraklés nyilai, amelyekről elsősorban van szó. Hasonlóképpen az emberáldozat barbárságát az aulisi és a taurisi *Iphigéniá*ban elfogadjuk ugyan az operában, de a tragédiában ezt az oldalt egészen meg kellene változtatni számunkra, ahogy Goethe tette.

β) Az a különböző szokásunk azonban, hogy egyrészt csak magunk olvasunk, másrészt pedig eleven totális előadásban látunk egy művet, arra a további téves útra vezetett, hogy maguk a költők részben csak *olvasásra* szánják művüket, abban a hitben, hogy ennek a körülménynek nincs kihatása a kompozíció temészetére. Van persze néhány lap ebben a tekintetben, amely csak arra a külsőségesre vonatkozik, amely benne foglaltatik az úgynevezett színpadi ismeretekben, s amelynek megsértése költői szempontból nem csökkenti egy drámai mű értékét. Ide tartozik pl. egy jelenet elrendezésében annak a számításba vétele, hogy e jelenet után kényelmesen következhessék egy másik, a díszletezésben nagy előkészületeket kívánó jelenet, vagy hogy a színésznek maradjon ideje a szükséges átöltözéshez vagy pihenéshez stb. Az efféle ismeretek és ügyességek nem jelentenek költői előnyt vagy hátrányt, s többé vagy kevésbé a színháznak ugyancsak változó és konvencionális berendezéseitől függnek. Viszont vannak más pontok, amelyekre vonatkozóan a költőnek, hogy valóban drámai legyen, lényegileg az élő előadást kell szem előtt tartania, s jellemeit ennek értelmében, azaz valóságos és jelen akció értelmében kell beszéltetnie és cselekedtetnie. Ezekből a szempontokból a színházi előadás igazi próbakő. Mert egy egészséges vagy érett műízlésű közönség legfőbb törvényszéke előtt egy úgynevezett szép dikció puszta beszédei és tirádái nem állnak helyt, ha nincs bennük drámai igazság. Időnkint persze a közönséget is elronthatja az annyira magasztalt műveltség, vagyis az, hogy fejébe veszi

a műértők és kritikusok ferde nézeteit és bogarait; de ha még van benne valamelyes igaz érzék, csak akkor elégül ki, ha a jellemek úgy beszélnek és cselekszenek, ahogyan mind a természet, mind a művészet eleven valósága megköveteli és magával hozza. Ha ellenben a költő csak magános olvasó számára akar írni, könnyen oda juthat, hogy alakjai úgy beszélnek és viselkednek, ahogyan mi járunk teszem levelekkel kapcsolatban. Ha valaki megírja nekünk szándékai és tettei okait, ha fogadkozik, vagy egyébként feltárja szívét előttünk, akkor arra vonatkozóan, amit erre mondani akarunk vagy nem, a levél vétele és a mi valóságos válaszunk között sokféle megfontolás és képzet lép fel. Mert a képzelet a lehetőségek tág területét fogja át.

A *jelenben* lefolyó párbeszédre azonban áll az az előfeltevés, hogy az ember akarata és szíve, indulata és elhatározása egyenes természetű, hogy az ember általában a hosszas fontolgatások ama kerülője nélkül, a közvetlen lélekkel, szemtől szembe, szájról szájra, fültől fülhöz fogja fel a beszédet és válaszol rá. Ekkor tudniillik a cselekedetek és beszédek minden helyzetben elevenen a jellemből mint olyanból fakadnak, amelynek már nem marad ideje a sok különböző lehetőség közül való válogatásra. — Ebből a szempontból nagyon fontos a költőre és kompozíciójára, hogy a színpadot vegye szemügyre, amely ilyen drámai elevenséget követel; sőt véleményem szerint tulajdonképp semmiféle színdarabot nem kellene kinyomatni, hanem, körülbelül úgy, mint a régieknél, kéziratként kellene a színpad műsorába felvenni, s csak kevés ember kezén menne keresztül. Akkor legalább nem jelennék meg olyan sok dráma, amelyeknek művelt ugyan a nyelvük, s szép érzések, jeles reflexiók és mély gondolatok vannak bennük, de épp az hiányzik belőlük, ami a drámát drámaivá teszi, nevezetesen a cselekmény és mozgalmas elevensége.

γ) Drámai művek *olvasásánál* és *felolvasásánál* nehezen dönthető el, olyan természetűek-e, hogy a színpadról sem tévesztik el hatásukat. Még Goethe is, akinek pedig későbbi éveiben nagy színpadi tapasztalat volt segítségére, nagyon bizonytalan volt ebben a pontban, különösen a német ízlés roppant zavarossága mellett, amely a legkülönneműbbet is elviseli. Ha a cselekvő személyek jelleme és célja önmagában nagy és szubsztanciális, akkor persze a felfogás könnyebbé válik; de az érdekek mozgásáról, a cselekmény fokozatos menetéről, a hely-

zetek feszültségéről és bonyolódásáról, a helyes mértékről, amelyben a jellemek hatnak egymásra, viselkedésük és beszédük méltóságteljességéről és igazságáról — minderről színpadi előadás nélkül puszta olvasás alapján nehezen mondható határozott ítélet. A felolvasás is csak viszonylagosan segít. Mert a beszéd a drámában különböző egyéneket kíván, nem pedig csupán *egy* hangnemet, bármilyen művésziesen árnyalja és változtatja is a felolvasó. Emellett a felolvasásnál mindig zavarólag hat az a bizonytalanság, hogy meg kell-e mindig nevezni a beszélő személyeket, vagy nem; mind a kettőnek megvannak a visszásságai. Ha az előadás egyhangúbb, akkor a nevek megnevezése feltétlenül hozzátartozik az értelmességhez, a pátosz kifejezésén azonban mindig erőszak esik; ha ellenben az előadás drámailag elevenebb, úgyhogy egészen bevezet a valóságos helyzetbe, akkor ismét új ellentmondás támadhat. A fül kielégülésével ugyanis a szem is mindjárt jelentkezik követeléseivel. Ha előadást hallgatunk, látni is akarjuk a cselekvő személyeket, taglejtéseiket, környezetüket stb., a szem teljességet akar, s csupáncsak egy felolvasó van előtte, aki magántársaság közepette ül vagy nyugodtan áll. Így a felolvasás mindig csak ki nem elégítő középső valami egyfelől az igénytelen magános olvasás között, amelynél a reális oldal egészen elesik és a fantáziára van bízva, és másfelől a teljes előadás között.

b) A színművészet

A valóságos drámai előadással a zene mellett adva van egy második gyakorló művészet, a *színművészet;* ez csak újabb időben fejlődött ki teljesen. Elve abban van, hogy igénybe veszi ugyan a taglejtés, akció, szavalat, zene, tánc és díszlet segítségét, de úgy, hogy megmarad a *beszéd* és költői kifejezése mint túlnyomó hatalom. Ez az egyetlen helyes viszony a költészet mint költészet számára. Mert mihelyt a mimika vagy az ének és tánc önállóan kezdenek kialakulni, a poézis mint költészet eszközzé fokozódik le, s elveszti uralmát ezek felett az egyébként csak kísérő művészetek felett. Ebben a tekintetben a következő álláspontok különböztethetők meg.

a) Első fokon találjuk a görögök színművészetét. Itt egyrészt a szó művészete összekapcsolódik a szobrászattal; a cselekvő egyén mint objektív kép teljes testiségben lép fel. Mivel azonban megelevenedik a szobor, magába fogadja és kimondja a költészet tartalmát, belehelyezkedik a szenvedélyek minden belső

mozdulatába s ezt egyúttal szóra és hangra váltja, azért ez az ábrázolás átlelkesültebb és szellemileg tisztább minden szobornál és minden festménynél. Erre az átlelkesítésre vonatkozóan két mozzanatot különböztethetünk meg.

aa) Először a szavalatot mint művészi beszédet. A görögök nemigen alakították ki; az érthetőség volt a fődolog, míg mi a lélek egész objektivitását és a jellem sajátosságát akarjuk felismerni a legfinomabb árnyalatokban és átmenetekben, a legélesebb ellentétekben és kontrasztokban, a hang tónusában és kifejezésében és az előadás módjában. Ezzel szemben a régiek a szavalathoz hozzáfűzték a zenekíséretet egyrészt a ritmus kiemelésére, másrészt a szavaknak modulációkban gazdagabb kifejezésére, bár a szavak maradtak túlsúlyban. De a dialógust valószínűleg a beszéd hangján vagy csak könnyű kísérettel, a kórusokat ellenben lírai-zenei módon adták elő. Az ének talán élesebb hangsúlyozásával érthetőbbé tette a kórus versszakainak szójelentését, legalábbis nem tudom, különben hogyan érthették volna meg a görögök Aischylos és Sophoklés kórusait. Mert ha nem kellett is úgy gyötrődniök velük, mint nekünk, mégis azt kell mondanom: ámbár értek németül s fel tudok fogni valamit, mégis hasonló stílusban írt német líra, ha színpadon adják elő s méghozzá éneklik is, mindig homályos maradna előttem.

ββ) Egy *második* elem volt a taglejtés és a mozgás. Ebben a tekintetben mindjárt meg kell jegyezni, hogy a görögöknél egészen elmaradt az arcjáték, mivel a színészek álarcot viseltek. Az arcvonások változatlan szoborképet adtak, amelynek plasztikája nem fogadta magába sem a különleges lelki hangulatok mozgalmas kifejezését, sem a cselekvő jellemeket; ezek egyforma általános pátoszt küzdöttek végig drámai harcában, s nem engedték, hogy e pátosz szubsztanciája a modern lélek bensőségévé mélyüljön, sem pedig, hogy a mai drámai jellemek különösségévé bontakozzék ki. Éppilyen egyszerű volt az akció is; ezért is nem tudunk semmit híres görög színészekről. Részben maguk a költők játszottak, mint pl. még Sophoklés és Aristophanés is, részben polgárok léptek fel a tragédiában, akik egyáltalán nem mesterségszerűen foglalkoztak a művészettel. Ezzel szemben tánccal kísérték a karénekeket, amit mi németek a mai fajta tánc mellett könnyelműségnek tekintenénk, holott a görögöknél éppenséggel hozzátartozott színházi előadásaik érzéki teljességéhez.

γγ) Így hát a régieknél egyfelől a szó és a szubsztanciális szenvedélyek szellemi megnyilatkozása megtartja teljes költői jogát, másfelől a külső realitás a zenekíséret és tánc által eléri legteljesebb kialakulását. Ez a konkrét egység plasztikus jelleget ad az egész ábrázolásnak: a szellemi nem magában bensővé-váltan és ebben a különlegessé vált szubjektivitásban jut kifejezésre, hanem tökéletesen testvériesül és megbékül az érzéki megjelenésnek éppannyira jogosult külső oldalával.

β) Ámde a zenét és táncot megsínyli a beszéd, amennyiben ez a szellem *szellemi* megnyilatkozása akar maradni, s így a *modern* színművészet meg is tudott szabadulni ezektől az elemektől. A költő viszonya ezért a színészhez mint olyanhoz itt már csak úgy alakul, hogy a színésznek szavalattal, arcjátékkal és taglejtéssel érzékileg meg kell jelenítenie a költői művet. A szerzőnek ez a kapcsolata a külső anyaggal azonban egészen sajátos jellegű a többi művészettel szemben. A festészetben és szobrászatban maga a művész valósítja meg koncepcióit színekben, ércben, vagy márványban, s ha a zenei kivitelnek idegen kezekre és torkokra van is szüksége, itt mégis, bár az előadásból nem hiányozhatik a lélek, többé vagy kevésbé a mechanikus művészi készség és virtuozitás van túlsúlyban. A színész ellenben mint egész egyén lép be alakjával, arckifejezésével, hangjával stb. a műalkotásba, s azt a feladatot kapja, hogy teljességgel egybeforrjon azzal a jellemmel, amelyet ábrázol.

αα) Ebben a tekintetben a költőnek joga van megkövetelni a színésztől, hogy anélkül, hogy a magáéból hozzátenne bármit is, beleképzelje magát adott szerepébe, s ezt úgy valósítja meg, ahogyan a költő megkoncipiálta és költőileg kialakította. A színész legyen mintegy a hangszer, amelyen játszik a szerző, szivacs, amely valamennyi színt felszívja és változatlanul visszaadja. A régieknél ez könnyebb volt, mivel a szavalat, mint mondottuk, főleg a világosságra korlátozódott s a ritmus stb. mozzanatáról a zene gondoskodott, az álarc pedig eltakarta az arcvonásokat, s az akciónak sem maradt nagy mozgási tere. Ezáltal a színész nehézség nélkül alkalmazkodhatott egy általános pátosz előadásához, s ha a vígjátékban élő személyek arcképeit kellett is ábrázolnia, mint pl. Sokratesét, Nikiasét, Kleónét, egyrészt az álarcok találóan utánozták ezeket az egyéni vonásokat, másrészt kevésbé volt szükség közelebbi egyénítésre, mivel Aristophanés csak arra használta az efféle jellemeket, hogy velük általános koráramlatokat mutasson be.

ββ) Másképp áll a dolog ezzel szemben a modern színműben. Itt ugyanis elesik az álarc és a zenekíséret, s helyükbe lép az arcjáték, a taglejtés változatossága s a gazdagon árnyalt szavalat. Mert egyrészt a szenvedélyeknek, még ha a költő általánosabban, tipizáló jellemzésben ábrázolta is őket, mégis szubjektív elevenséggel és bensőséggel kell megnyilvánulniok, másfelől a jellemek nagyrészt sokkal több különös vonást kapnak, s ezeknek sajátos megnyilatkozását ugyancsak eleven valóságban kell szemünk elé hozni. Kiváltképpen a shakespeare-i alakok magukban kész, lezárt, egész emberek, úgyhogy megkívánjuk a színésztől, hogy a maga részéről szintén ebben a teljes totalitásban szemléltesse őket. A hang tónusa, a szavalat módja, a taglejtés, az arcjáték, általában az egész belső és külső megjelenés ezért a meghatározott szerepnek megfelelő sajátosságot követel. Ezáltal a beszéden kívül a sokoldalúan árnyalt arcjáték is egészen más jelentőséget kap; sőt a költő a színész arcjátékára bíz rá sok olyant, amit a régiek szavakkal fejeztek ki. Így pl. a *Wallenstein* végén. Az öreg Octavio lényegesen hozzájárult Wallenstein bukásához; Buttler felbujtására orvul meggyilkoltan találja őt, s ugyanabban a pillanatban, amelyben Terzky grófné is bejelenti, hogy mérget vett be, császári irat érkezik; Gordon elolvasta a címzést, és szemrehányó pillantással adja át a levelet Octaviónak, e szavakkal: »Piccolomini *hercegnek.*« Octavió megrémül és fájdalmasan ég felé tekint. Azt, hogy Octavio mit érez olyan szolgálat megjutalmazásánál, amelynek véres kimenetelében őt magát terheli a bűn nagyobbik része, a költő itt nem foglalja szavakba, hanem a kifejezést teljesen a színész arcjátékára bízza. — A modern drámai színművészet e követelményei mellett a költészet gyakran oly nehéz helyzetbe juthat ábrázolásának anyagával szemben, amelyet a régiek nem ismertek. A színésznek ugyanis mint élő embernek megvan, mint minden egyénnek, a veleszületett sajátos organuma, alakja, arckifejezése, s kénytelen ezt részben megszüntetni egy általános pátosz és tipizáló jellemzés kifejezésével szemben, részben összhangba hozni egy gazdagabban egyénítő költészet teljesebb alakjaival.

γγ) A színészeket mostanában művészeknek nevezik, s egy művészi foglalkozás teljes tiszteletében részesítik őket; színésznek lenni, mai felfogásunk szerint, sem nem erkölcsi, sem nem társadalmi hiba. Még pedig joggal; mert ez a művészet sok képességet, értelmet, kitartást, szorgalmat, gyakorlatot, ismere-

tet, sőt csúcspontján nagytehetségű géniuszt követel. Mert a színésznek nemcsak mélyen be kell hatolnia a költő és a szerep szellemébe és saját egyéniségét a belsőben és külsőben hozzájuk kell alkalmaznia, hanem saját teremtő erejével is sok ponton kiegészítően kell hatnia, hézagokat kell kitöltenie, átmeneteket kell találnia, s általában játékával a költőt kell nekünk magyaráznia olyképpen, hogy ennek minden titkos intencióját és mélyebben rejlő mesteri vonását eleven jelenvalóságban láthatóvá és érthetővé teszi.

c) A költészettől függetlenebb színpadi művészet

Harmadik álláspontot végül azáltal foglal el a gyakorló művészet, hogy elszakad a költészet eddigi uralmától, s azt, ami eddigelé többé vagy kevésbé csupán kíséret és eszköz volt, önálló céllá teszi s magában alakítja ki. Ehhez a felszabaduláshoz halad tovább a drámai fejlődés folyamán mind a zene és a tánc, mind a színész tulajdonképpeni művészete.

α) Ami elsősorban a színészt illeti, művészetének általában két rendszere van. Az elsőt, amely szerint a színész inkább csak a költőnek szellemileg és testileg eleven szerve, az imént érintettük. A franciák, akik sokat tartanak szerepkörökről és iskoláról, s általában tipikusabbak színpadi ábrázolásaikban, különösen eme rendszer híveinek mutatkoztak tragédiájukban és *haute comédie*-jukban. A színművészet megfordított helyzetét abban kell keresni, hogy mindaz, amit a költő ad, már csak járulékká és a színész természetének, ügyességének és művészetének keretévé lesz. Elég gyakran lehet hallani a színészeknek azt a kívánságát: a költőknek az ő számukra kellene írniok. A költészetnek akkor csak az a feladata, hogy alkalmat adjon a művésznek arra, hogy lelkét és művészetét, szubjektivitásának e végső fokát megmutassa, s a legfényesebben kibontakoztassa. Ilyen jellegű volt már az olaszoknál a *comedia dell'arte*, amelyben az *arlecchino, dottore* stb. jelleme állandó volt ugyan, s meg voltak adva a helyzetek és a jeleneteknek egymásutánja, a további kivitelt azonban majdnem egészen a színészekre bízták. Nálunk részben Iffland és Kotzebue darabjai, általában sok, a költészet szempontjából magában jelentéktelen, sőt egészen rossz alkotás, szolgáltatnak ilyen alkalmat a színész szabad alkotó tevékenységére; ezekből a többnyire vázlatosan kidolgozott tákolmányokból még csak a színésznek kell formálnia

valamit, ami ennél az eleven, önálló teljesítménynél fogva sajátos, épp ehhez és nem más művészhez kötött érdekességet kap. Itt a helye különösen a nálunk nagyon kedvelt természetességnek is, s ebben mostanában annyira vitték, hogy a szavak dörmögését és mormolását, amelyekből senki nem értett semmit, nagyszerű játéknak tartották. Goethe egészen ellenkezőleg azért fordította le Voltaire *Tancrède*jét és *Mahomet*jét a weimari színpad számára, hogy színészeit eltérítse a közönséges természetességtől és magasabb tónushoz szoktassa. Mint ahogy a franciák általában, még a bohózat elevensége közepette is, mindig a közönséget tartják szem előtt, s feléje fordulnak. A puszta természetességgel és eleven rutinjával valóban éppúgy nincs elintézve a dolog, mint a jellemzés puszta érthetőségével és ügyességével, hanem ha a színész igazán művészileg akar hatni ebben a körben, éppoly zseniális virtuozitásra kell emelkednie, mint azt már előbb a zenei előadással kapcsolatban (Esztétika. 3. rész.) jellemeztem.

β) A *második* terület, amely e körhöz számítható, a modern *opera*, abban a meghatározott irányban, amelyben egyre inkább kezd haladni. Ha ugyanis az operában már általában a zene a fődolog, amely a költészettől és a beszédtől kapja ugyan tartalmát, de ezt szabadon a maga céljainak megfelelően kezeli és dolgozza fel — újabb időben különösen nálunk inkább luxus dolga lett, s az *accessoires*-t,* a díszletek nagyszerűségét, a ruhák pompáját, a kórusok gazdagságát és csoportosítását túlnyomó önállóságra juttatta. Ugyanerről a ragyogásról, amelyet most elég gyakran hibáztatnak, már Cicero panaszkodik a római tragédiával kapcsolatban. A szomorújátékban, ahol mindig a költészetnek kell a szubsztanciának maradnia, az érzéki külső oldalnak ilyen pazar kiállítása persze nem helyénvaló, bár Schiller is erre az útra tévedt az *Orleansi Szűz* című darabjában. Az opera számára azonban az ének érzéki ragyogása s a hangok és hangszerek csengő, harsogó kórusa mellett a külső kiállításnak és előadásnak ez a magában fellépő varázsa mégis megengedhető. Mert ha egyszer a díszletek ragyogók, akkor, hogy versenyre kelhessenek velük, az öltözetek sem lehetnek kevésbé azok, s ezzel azután a többinek is összhangban kell lennie. Az ilyen érzéki pompának, amely persze mindenkor az igazi művészet már beállott hanyatlásának jele, legmegfele-

* A mellékes dolgokat. (Sz. S.)

lőbb tartalma különösen az értelmes összefüggésből kiszakított csodás, fantasztikus, meseszerű, amelyről Mozart adta nekünk a legmértéktartóbban és legművészibben keresztülvitt példát *Varázsfuvolájában*. De ha kimerítik a díszletezés, a ruházat, a hangszerelés stb. minden művészetét, akkor legjobb, ha a tulajdonképpeni drámai tartalmat nem veszik egészen komolyan, s mi úgy érezzük magunkat, mintha az Ezeregyéjszaka meséiben olvasgatnánk.

γ) Ugyanez áll a mai *balettre;* neki ugyancsak mindenekelőtt a meseszerű és csodás felel meg. Itt is egyfelől, a csoportosítások és tablók festői szépségén kívül, kiváltképpen a díszletek, öltözetek és világítás váltakozó ragyogása és varázsa vált a fődologgá, úgyhogy olyan birodalomban érezzük magunkat, amelyben a próza értelme s a mindennapi élet gondja-baja messze mögöttünk van. Másfelől a hozzáértők gyönyörködnek a lábak legkiképzettebb bravúrjában és ügyességében, amelyek az első szerepet játsszák a mai táncban. Ha azonban azt akarják, hogy e most a végleges értelmetlenségig és szellemi szegénységig eltévedt puszta készségen még átcsillogjon valamilyen szellemi kifejezés, ehhez, minden technikai nehézség teljes legyőzése után, a mozgásnak olyan mértékére és lelki dallamosságára, olyan szabadságra és kecsességre van szükség, amely a legnagyobb ritkaság számba megy. Második elemként járul azután a tánchoz, amely itt az opera kórusainak és szólórészeinek helyébe lép, a némajáték; ez azonban annál inkább vesztett értékéből és indult hanyatlásnak, minél mesterkéltebbé vált technikailag a modern tánc, úgyhogy a mai balettből egyre inkább az kezd eltűnni, ami egyedül volna képes azt a művészet szabad birodalmába átemelni.

3. A drámai költészet fajai és történeti fő mozzanataik

Ha most röviden visszatekintünk arra a menetre, amelyet eddigi vizsgálódásunkban követtünk, *először* is megállapítottuk a drámai költészet *elvét* e költészet általános és különös meghatározásai szerint, valamint a közönséghez való viszonyában; *másodszor* azt láttuk, hogy a dráma, mivel egy lezárt cselekményt vonultat el szemünk előtt jelenvaló fejlődésében, lényegileg teljesen érzéki ábrázolásra szorul, s ezt művészien csak a valóságos színpadi előadás által kapja meg. Hogy azonban a cselekmény beléphessen e külső realitásba, ahhoz szük-

séges, hogy önmagában a költői koncepció és kidolgozás szempontjából teljességgel határozott és kész legyen. Ez csak úgy teljesíthető, hogy a drámai költészet *harmadszor* különös *fajokra* oszlik, amelyek egyrészt ellentétes, másrészt ezt az ellentétet közvetítő típusukat abból a különbségből veszik, amelyben megjelenik az egész cselekménynek mind célja, mind jellemei, valamint küzdelme és eredménye. A fő oldalak, amelyek ebből a különbségből erednek s változatos történeti fejlődést érnek el, a tragikum és a komikum, valamint a két felfogásmód kiegyenlítése; ezek csak a drámai költészetben válnak olyan lényeges fontosságúakká, hogy a különböző fajok felosztásának alapjául szolgálhatnak.

Ha most e pontok közelebbi fejtegetésébe bocsátkozunk, akkor

először ki kell emelnünk a tragédia, a komédia és az úgynevezett dráma általános elvét;

másodszor jellemeznünk kell az antik és a modern drámai költészetet, amelynek ellentétévé válnak szét az említett fajok valóságos fejlődésükben; s

harmadszor befejezésül azokat a konkrét formákat vizsgáljuk, amelyeket ezen az ellentéten belül különösen a komédia és a tragédia felvehetnek.

a) A tragédia, komédia és a dráma elve

Az epikai költészet fajainak lényeges felosztási alapja az a különbség, hogy azt a szubsztanciálist, amely epikai ábrázolást nyer, általánosságában fejezik-e ki, vagy pedig objektív jellemek, tettek és események formájában. Megfordítva a líra különböző kifejezésmódok fokozatává tagolódik aszerint, hogy mily mértékben és mi módon szövődik össze lazábban vagy szorosabban a tartalom azzal a szubjektivitással, amelynek belsejeként megnyilvánul. A drámai költészet végül, amely célok és jellemek összeütközéseit, valamint az ilyen küzdelem szükségszerű feloldását állítja a középpontba, különböző fajainak elvét csak az *egyéneknek* a *céljukhoz* és ennek tartalmához való viszonyából származtathatja. Ennek a viszonynak meghatározottsága dönti el ugyanis a drámai ellentét és kifejlés különös módját is, s ezzel lényeges típusát adja az egész lefolyásnak a maga eleven művészi ábrázolásában. Mint erre vonatkozóan tekintetbe jövő főpontokat általánosságban azokat a moz-

zanatokat kell kiemelni, amelyeknek közvetítése a lényeges minden igazi cselekményben: egyfelől a *szubsztancia* szerint derekast, nagyot, a világi valóságos isteniség alapját mint az egyéni jellem és cél igazi és önmagában örök tartalmát; másfelől a *szubjektivitást* mint olyant kötetlen önmeghatározásában és szabadságában. A drámai költészetben, bármilyen formában jeleníti is meg a cselekvést, az önmagában igaz bizonyul ugyan a tulajdonképpeni döntő tényezőnek; az a meghatározott mód azonban, amelyen ez a hatékonyság szemléletessé válik, különböző, sőt ellentétes alakot kap aszerint, hogy az egyének, cselekmények és összeütközések meghatározó formája a szubsztanciálisnak mozzanata-e, vagy megfordítva a szubjektív önkény, balgaság és visszásság mozzanata.

Ebben a vonatkozásban a következő fajok elvét kell szemügyre vennünk:

először a tragédiáét szubsztanciális eredeti típusa szerint;

másodszor a komédiáét, amelyben az akarásban és cselekvésben megnyilvánuló szubjektivitás mint olyan, valamint a külső esetlegesség válik az összes viszonyok és célok urává;

harmadszor a drámáét, a szó szorosabb értelmében vett színműét, mint közbenső fokét e két előbbi faj között.

a) Ami elsősorban a *tragédiát* illeti, e helyen csupán azokat a legáltalánosabb alapmeghatározásokat említem meg röviden, amelyeknek konkrétabb elkülönböződése csak a történeti fejlődési fokok különbsége által mutatkozhatik meg.

aa) A tragikus cselekvés igazi tartalmát a tragikus egyének *céljai* számára az emberi akarás szubsztanciális, önmagukban jogosult hatalmainak köre szolgáltatja: a hitvestársak, a szülők, gyermekek, testvérek családi szeretete; éppígy az államélet, a polgárok hazafiassága, az uralkodók akarata; továbbá az egyházi élet, de nem mint cselekvésekről lemondó jámborság, s mint isteni bírói ítélet az ember keblében arról, mi jó vagy rossz a cselekvésben, hanem ellenkezőleg mint cselekvő beavatkozás és mint valóságos érdekek és viszonyok előbbrevitele. Éppilyen derekasak a valódi tragikus *jellemek* is. Teljességgel azok, amik fogalmuk szerint lehetnek és kell hogy legyenek, nem epikailag sokszorosan szétbontott totalitások, hanem, ha önmagukban eleven és egyéni módon is, mégis ennek a meghatározott jellemnek csupán *egyik* hatalmát alkotják, amelyben e jellem, egyéniségének megfelelően, ama lényeges élettartalom valamelyik különös oldalával elválaszthatatlanul össze-

kapcsolódott, s helyt akar állni érte. Ezen a magaslaton, amelyen eltűnnek a közvetlen egyéniség puszta esetlegességei, a drámai költészet tragikus hősei, akár szubsztanciális életszférák eleven képviselői, vagy már egyébként, mivel szabadon önmagukon nyugszanak, nagy és szilárd egyének, mintegy szoborművekké emelkedve, s így ebben az irányban is az önmagukban elvontabb szobrok és istenképek jobban magyarázzák meg a görögök nagy tragikus jellemeit, mint minden más magyarázat és megjegyzés.

Általánosságban ezért azt mondhatjuk, hogy az eredeti tragédia tulajdonképpeni témája az isteni; de nem az isteni mint a vallási tudatnak mint olyannak a tartalma, hanem ahogyan belép a világba, az egyéni cselekvésbe, ebben a valóságban azonban szubsztanciális jellege sem el nem vész, sem ellenkezőjére nem fordul. Ebben a formában az akarás és véghezvivés szellemi szubsztanciája az *erkölcsös*. Mert az erkölcsös, ha közvetlen valójában, s nem csupán a szubjektív reflexió álláspontjáról mint a formálisan morálist fogjuk fel, az isteni a maga *világi* realitásában, a szubsztanciális, amelynek éppannyira különös mint lényeges oldalai alkotják az igazi emberi cselekedet mozgató tartalmát, s magában a cselekvésben fejtik ki és valósítják meg ezt az ő lényegüket.

ββ) A különösség elve által, amelynek alá van vetve minden, ami reális objektivitásra törekszik, *különböznek* az erkölcsi hatalmak és a cselekvő jellemek tartalmuk és egyéni megjelenésük tekintetében. Ha mármost ezeknek a különös erőknek, mint a drámai költészet követeli, tevékenységként kell megjelenniök, s megvalósulnak olyan emberi pátosz meghatározott céljaként, amely cselekvésbe megy át, akkor megszűnik összhangjuk, s kölcsönös lezártságban *egymással szemben* lépnek fel. Az egyéni cselekvés akkor meghatározott körülmények között egy célt vagy jellemet akar megvalósítani, amely ezek mellett az előfeltevések mellett, mivel magában kész meghatározottságban egyoldalúan elszigeteli magát, szükségképp maga ellen ingerli az ellentétes pátoszt, s ezáltal kikerülhetetlenül összeütközéseket idéz elő. Az eredeti tragikus abban áll, hogy az ilyen összeütközésen belül az ellentét mindkét oldala magában véve *jogosult*, holott másfelől mégis céljuk és jellemük igaz pozitív tartalmát csak mint a másik, éppolyan jogosult hatalom negációját és *megsértését* tudják megvalósítani, s ezért erkölcsösségükben és erkölcsösségük által éppannyira *bűnbe* esnek.

E konfliktusok szükségszerűségének általános okát már az imént érintettem. Az erkölcsi szubsztancia mint konkrét egység *különböző* viszonyok és hatalmak totalitása, amelyek azonban csak tétlen állapotban viszik véghez boldog istenekként a szellem művét egy zavartalan élet élvezetében. Megfordítva azonban éppannyira bennerejlik magának e totalitásnak fogalmában, hogy egyelőre még elvont eszmeiségéből reális valósággá és világi jelenséggé változzék át. Ennek az elemnek természetéből következik, hogy a puszta különbözőségnek, meghatározott körülmények talaján egyéni jellemektől megragadva, ellentétességgé és összeütközéssé kell átváltoznia. Csak így válik igazán komollyá azoknak az isteneknek a szerepe, akik csupán a fantázia és vallási képzelet Olympusán és egében maradnak meg boldog nyugalmukban és egységükben; de ha most egy emberi egyéniség meghatározott pátoszaként valóságos életre kelnek, akkor, minden jogosultság ellenére, meghatározott különösségük s ennek mással való ellentéte által bűnbe és jogtalanságba visznek.

γγ) Ezzel azonban éles ellentmondás támad, amely kilépheti ugyan a realitásba, de nem tarthatja magát benne mint a szubsztanciális és az igazi valóságos, hanem csak abban találja tulajdonképpeni jogát, hogy *megszűnik* mint ellentmondás. Éppolyan jogosult tehát, mint a tragikus cél és jellem, s éppolyan szükségszerű, mint a tragikus összeütközés, *harmadszor* ennek az ellentétnek tragikus megoldása. Általa ugyanis érvényesül az örök igazság a célokon és egyéneken, hogy a nyugalmát zavaró egyéniség bukásával helyreállítja az erkölcsi szubsztanciát és egységet. Mert ámbár a jellemek csak az önmagában érvényest tűzik maguk elé, tragikailag mégis csak sértő egyoldalúsággal ellentmondóan tudják megvalósítani. Az igazán szubsztanciális azonban, amelynek meg kell valósulnia, nem a különösségek harca, bármennyire is ennek a világi realitás és az emberi cselekvés fogalmában van a lényeges alapja, hanem a megbékélés, amelyben a meghatározott célok és egyének sértés és ellentét nélkül egyetértésben működnek. A tragikus kimenetelben tehát csupán az az *egyoldalú* különösség szűnik meg, amely nem tudott alkalmazkodni ehhez a harmóniához, s most cselekvése tragikumában, ha kitart önmaga mellett s nem képes elállni szándékától, egész totalitásában a pusztulásnak van kiszolgáltatva, vagy legalábbis arra kényszerül, hogy lemondjon célja keresztülviteléről, ha képes rá. Ebben a

tekintetben Aristotelés, mint ismeretes, abban látta a tragédia igazi hatását, hogy *félelmet* és *részvétet* keltsen és tisztító hatású legyen. Aristotelés ezen nem azt a puszta érzést értette, hogy helyeslem vagy nem helyeslem szubjektivitásomat, a kellemest vagy kellemetlent, a vonzót vagy visszataszítót, ezt a legfelszínesebbet minden meghatározás közül, amelyet csak újabban próbáltak a tetszés és nem tetszés elvévé tenni. Mert a műalkotásnak csupán az lehet fontos, hogy azt ábrázolja, ami megfelel az észnek és a szellem igazságának, s hogy kikutassuk ennek elvét, egészen más szempontokra kell irányítanunk figyelmünket. Aristotelés e mondásával kapcsolatban sem kell ezért a félelem és a részvét puszta érzéséhez tartanunk magunkat, hanem a *tartalom* elvéhez, amelynek művészi megjelenése megtisztítja ezeket az érzéseket. Az ember félhet egyrészt a külsőnek és végesnek hatalmától, másrészt azonban a magán- és magáértvalónak hatalmától. Amitől mármost az embernek valóban félnie kell, az nem a külső hatalom és elnyomása, hanem az erkölcsi hatalom, amely saját szabad eszének meghatározása s egyúttal az örök és sérthetetlen, amelyet kihív önmaga ellen, ha ellene fordul. Miként a félelemnek, a részvétnek is kettős tárgya van. Az első a közönséges meghatottságra vonatkozik, azaz a rokonszenvre mások szerencsétlenségével és szenvedésével, amelyet valami végesnek és negatívnak érzünk. Az ilyen sajnálkozásra különösen a kisvárosi aszszonyok mindig készek. A nagy és nemes ember azonban nem akarja, hogy ilyen módon szánakozzanak rajta és sajnálják. Ez ugyanis lealacsonyítja a szerencsétlen embert, mert a szerencsétlenségnek csak a semmis oldalát, a negatívumát emeli ki. Az igazi részvét ellenkezőleg a rokonszenv a szenvedőnek egyúttal erkölcsi jogosultsága iránt, az iránt az igenlő és szubsztanciális mozzanat iránt, amelynek meg kell lennie benne. Az effajta részvétet nem kelthetik bennünk gézengúzok és gazemberek. Ha tehát a tragikus jellem tragikus rokonszenvet akar ébreszteni szerencsétlenségében, mint ahogy a megsértett erkölcsiség hatalmától való félelmet keltette bennünk, akkor önmagában tartalmasnak és deréknek kell lennie. Mert csak igazi tartalom hatja meg a nemes emberi szívet s rendíti meg mélységeiben. Ennélfogva nem is szabad a tragikus kimenetel iránti érdeklődést összetéveszteni azzal az együgyű kielégüléssel, hogy egy szomorú történet, szerencsétlenség mint szerencsétlenség kelti fel részvétünket. Efféle szánalmas dolgok meg-

eshetnek az emberrel hozzátevése és vétke nélkül a külső esetlegességek és viszonylagos körülmények puszta összejátszása következtében, betegség, a vagyon elvesztése, halál stb. által, s a tulajdonképpeni érdek, amelynek ilyenkor meg kellene ragadnia bennünket, csakis az, hogy buzgón segítségére siessünk. Ha erre nem vagyunk képesek, akkor az inség és nyomor képei csak szívettépők. Igazi tragikus szenvedés ellenben, amely a cselekvő egyéneket sújtja, csak saját, éppolyan jogos, mint összeütközésük által vétkes tettük következménye, s nekik egész valójukkal helyt is kell állaniok e tettért.

A puszta félelem és a tragikus rokonszenv felett áll ezért a *megbékélés* érzelme, amelyet az örök igazságosság megláttatásával kelt a tragédia: az örök igazságosság az ő abszolút működésében átnyúl egyoldalú célok és szenvedélyek relatív jogosultságán, mert nem tűrheti, hogy a fogalmuk szerint egységes erkölcsi hatalmak konfliktusa és ellentmondása az igazi valóságban diadalmaskodjék és fennmaradjon.

Mivel, ez elv következtében, a tragikum főképpen az ilyen konfliktusnak és megoldásnak szemléletén alapul, azért a drámai költészet egyúttal, egész ábrázolásmódjánál fogva, egyedül képes a tragikumot egész terjedelmében és lefolyásában a műalkotás elvévé tenni és teljesen megformálni. Ezért is csak most ragadtam meg az alkalmat, hogy a tragikus szemlélésmódról beszéljek, jóllehet ez, bár kisebb mértékben, a többi művészetben is sokszorosan hatékony.

β) Míg a tragédiában kibékítő módon diadalmaskodik az örök szubsztancialitás, amennyiben a küzdő egyéniségnek csak hamis egyoldalúságát hántja le, a pozitívumot azonban, amelyet akart, úgy ábrázolja már meg nem hasonlott igenlő közvetítésében, mint amit fenn kell tartani — a *komédiában* viszont a *szubjektivitás* kerekedik fölül végtelen biztosságában. Mert a cselekménynek csak ez a két alapmozzanata állítható szembe egymással, ha a drámai költészetnek különböző fajokra való felosztásáról van szó. A tragédiában elpusztulnak az egyének becsületes akarásuk és jellemük egyoldalúsága miatt, vagy pedig lemondóan azt kell magukba fogadniok, aminek ők maguk ellenszegültek szubsztanciális módon; a komédiában a mindent maguk által és magukban feloldó egyének nevetése azt szemlélteti, hogy magában mégis biztosan itt álló szubjektivitásuk győzedelmeskedik.

aa) A komédia általános talaja tehát olyan világ, amely-

ben az ember mint szubjektum mindannak teljes urává tette magát, amit egyébként tudása és teljesítése lényeges tartalmának tekint; olyan világ, amelynek céljai ezért megsemmisülnek saját lényegtelenségük következtében. Valamely demokratikus népen pl., amelynek polgárai önzők, kötekedők, könnyelműek, felfuvalkodottak, hit és tudás nélkül valók, fecsegők, kérkedők és hiúk — az ilyen népen nem lehet segíteni; felbomlik balgasága miatt. Mindamellett korántsem minden szubsztancia nélküli cselekvés komikus már e semmis volta miatt. Ebben a tekintetben a *nevetségest* gyakran összetévesztik a tulajdonképpeni *komikussal*. Nevetségessé lehet a lényegesnek és megjelenésének, a célnak és az eszközöknek minden ellentéte, olyan ellentmondás, amely által a jelenség megszűnik önmagában, s a cél önmagát fosztja meg megvalósításában végpontjától. A komikussal szemben azonban még egy mélyebb követelményt is kell támasztanunk. Az ember bűnös szenvedélyei pl. nem komikusak. Igen száraz példája ennek a szatíra, minél rikítóbb színekben festi a valóságos világ ellentmondását azzal, aminek az erényes embernek lennie kellene. Éppúgy nem kell dőreségeknek, esztelenségnek, együgyűségnek önmagukban véve komikusaknak lenniök, jóllehet nevetünk rajtuk. Egyáltalán nem lehet ellentétesebbet találni, mint azokat a dolgokat, amelyeken nevetnek az emberek. A leglaposabb és legízléstelenebb dolog megnevettetheti őket, s gyakran éppígy nevetnek a legfontosabb és legmélyebb dolgon, hacsak valamilyen egészen jelentéktelen mozzanat mutatkozik rajta, amely ellentmondásban van szokásukkal és mindennapi szemléletükkel. A nevetés ekkor csak az önelégült okosság megnyilatkozása, annak a jele, hogy ők is olyan bölcsek, hogy felismernek ilyen ellentétet, s tudatában vannak ennek. Éppígy van gúnyos, csúfolódó, kétségbeesett nevetés stb. A komikumhoz ellenben hozzátartozik általában az embernek az a végtelen bizakodása, hogy fölötte áll saját ellentmondásának, s korántsem elkeseredett és boldogtalan miatta; annak a szubjektivitásnak boldogsága és jóérzése, amely a maga önbiztosságában el tudja viselni céljainak és megvalósításainak felbomlását. A rideg ész épp ott legkevésbé képes erre, ahol viselkedésében a legnevetségesebbé válik mások számára.

ββ) Ami közelebbről annak a tartalomnak jellegét illeti, amely a komikus cselekmény tárgya lehet, erről általánosságban csak a következő pontokat érintem.

Egyfelől *először* a célok és jellemek önmagukban lényegtelenek és ellentmondók, s ezáltal képtelenek érvényesülni. A zsugoriság pl. mind abban a tekintetben, amit céloz, mind ama kicsinyes eszközökre vonatkozóan, amelyeket felhasznál, eleve önmagában semmisnek tűnik fel. Mert a gazdagság holt absztrakcióját, a pénzt mint olyant, a végső realitásnak tekinti, amelynél megáll, s ezt a kopár élvezetet minden más konkrét kielégülés nélkülözése által igyekszik elérni, holott céljának és eszközeinek ebben a tehetetlenségében csellel, csalással stb. szemben mégsem tud célt érni. Ha azonban az egyén az ilyen önmagában hamis tartalommal *komolyan* mint egzisztenciájának egész tartalmával kapcsolja össze szubjektivitását, úgyhogy annál boldogtalanabbul omlik össze magában, minél inkább ragaszkodik e tartalomhoz, ha kihúzzák lába alól, akkor az ilyen ábrázolásból hiányzik a komikus tulajdonképpeni magva, mint mindenből, ahol még tért kap egyfelől a viszonyok kínossága, másfelől a puszta gúny és káröröm. Komikusabb ennélfogva, ha a szubjektum magukban kicsiny és semmis célokat nagy komolysággal és széleskörű előkészületekkel akar ugyan megvalósítani, de valójában semmije sem pusztul el, ha elhibázza szándékát, éppen mert magában jelentéktelen dolgot akart, úgyhogy szabad derültségben emelkedhetik ki ebből a bukásból.

E viszony fordítottja *másodszor* abban van, hogy az egyének fennen *szubsztanciális* célokra és jellemekre állítják be magukat, ezeknek megvalósításához azonban mint egyének az éppenséggel ellentétes eszközt alkotják. Ebben az esetben a szubsztanciális puszta képzelődéssé s önmaga vagy mások számára látszattá lett, amely a lényegesnek tekintélyét és értékét tulajdonítja ugyan magának, de épp ezzel a célt és az egyént, a cselekményt és jellemet olyan ellentmondásba bonyolítja, amely által a képzelt cél és jellem elérése megsemmisíti önmagát. Ilyen jellegű pl. Aristophanés *A nőuralom* című darabja; ebben az asszonyok, akik az új alkotmányról tanácskoznak s ezt meg akarják alapítani, megtartják az asszonyok minden szeszélyét és szenvedélyét.

Egy *harmadik* elem e két első mellett a külső véletlenek felhasználása; ezeknek változatos és különös bonyodalma által olyan helyzetek jönnek létre, amelyekben a célok és megvalósításuk, a belső jellem és külső állapotai komikus ellentétekbe vannak állítva, s éppoly komikus megoldáshoz vezetnek.

γγ) Mivel azonban a komikus általában természeténél fogva olyan ellentmondó kontrasztokon alapszik, amelyek mind maguk a célok között, mind tartalmuk s a szubjektivitás és külső körülmények esetlegessége között fennállnak, azért a komikus cselekmény, majdnem sürgetőbben, mint a tragikus, *megoldásra* szorul. Az önmagában igaznak és egyéni realitásának ellentmondása ugyanis a komikus cselekményben még elmélyültebben mutatkozik meg.

Ebben a megoldásban azonban sem a *szubsztanciális*, sem a *szubjektivitás* mint olyan nem pusztulhat el.

Mert mint igazi művészet a komédia is kell, hogy alávesse magát annak a feladatnak, hogy ábrázolásával az önmagában ésszerűt ne olyannak mutassa be, ami önmagában visszás és összetörik, hanem ellenkezőleg olyannak, ami a balgaságnak és esztelenségnek, a hamis ellentéteknek és ellentmondásoknak a valóságban sem juttatja a győzelmet, s végeredményben nem is engedi meg fennmaradásukat. Így pl. Aristophanés nem mulat az athéni népélet igazi erkölcsiségén, a valódi filozófián, az igaz istenhiten, az igazi művészeten, hanem annak a demokráciának kinövéseit, amelyből eltűnt a régi hit és a régi erkölcs, a szofisztikát, a tragédia siránkozását és szánalmasságát, a szélcsap szószátyárkodást, a kötekedést stb., az állam, a vallás és a művészet igazi valóságának ezt a merő ellentétét, állítja önmagát felbomlasztó balgaságában szemünk elé. Csak a mi korunkban sikerülhetett Kotzebuenak olyan morális jelességnek adni a jutalmat, amely alávalóság, és szépíteni és fenntartani azt, ami csak avégből létezhetik, hogy elpusztítsák.

De éppoly kevéssé szabad a szubjektivitásnak mint olyannak megsemmisülnie a komédiában. Ha ugyanis csupán a szubsztanciálisnak látszata és elképzelése vagy az önmagában visszás és kicsiny lép fel, akkor magasabb elvként megmarad az a magában szilárd szubjektivitás, amely ennek az egész végességnek pusztulása felett álló szabadságában és önmagában biztos és boldog. A komikus szubjektivitás úrrá lett afelett, ami megjelenik a valóságban. A szubsztanciálisnak megfelelő reális jelenléte eltűnt belőle; ha a magában lényegtelen önmaga által megfosztja magát látszategzisztenciájától, a szubjektum megáll e felbomlással szemben is, s megmarad magában bántatlanul és bizakodóan.

γ) Középen a tragédia és a komédia között áll a drámai költészetnek egy *harmadik* fő faja; ez azonban kevésbé álta-

lános fontosságú, ámbár benne a tragikum és komikum különbsége közvetítésre törekszik, vagy pedig a két oldal, anélkül, hogy mint egymással egyenesen ellenkező elszigetelődnék, legalábbis összekapcsolódik és konkrét egészet alkot.

aa) Ide tartozik pl. a régiek szatírjátéka; ebben maga a fő cselekmény, ha nem is tragikus, de mégis komoly jellegű marad, a szatírok kórusát ellenben komikusan kezelik. Ebbe az osztályba számítható a tragikomédia is; példa erre Plautus *Amphitryónja*, s ezt a prológusban már előre kihirdeti Mercurius, ezt kiáltva a nézők felé:

Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam
Dixi futuram hanc? Deus sum: commutavero
Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia
Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus. —
*Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia.**

Ezt a vegyülést pedig azzal okolja meg, hogy egyrészt istenek és királyok lépnek fel mint cselekvő személyek, másrészt Sosia rabszolga komikus alakja. Még inkább vegyül egymással a tragikomikum és komikum a modern drámai költészetben, mert a szubjektivitás elve, amely a komikumban magáértvalóan felszabadul, itt a tragédiában is eleve uralkodónak bizonyul, s visszaszorítja az erkölcsi hatalmak tartalmának szubsztancialitását.

ββ) A tragikus és komikus felfogásnak egy új egésszé való mélyebb közvetítése azonban nem abban van, hogy ezek az ellentétek egymás mellett foglalnak helyet vagy átcsapnak egymásba, hanem abban, hogy egymást kölcsönösen letompítva, kiegyenlítik egymást. A szubjektivitás nem cselekszik komikus fonákságban, hanem megtelik szilárdabb viszonyok és következetes jellemek komolyságával, míg az akarás tragikus keménysége s az összeütközések mélysége meglágyul és kiegyenlítődik annyiban, hogy bekövetkezhetik az érdekek kibékítése s a célok és egyének harmonikus kiegyeztetése. Az ilyen felfogásmód különösen a modern színmű és dráma keletkezésének alapja. Ennek az elvnek a mélysége abban a szemléletben van,

* Miért húztátok össze homlokotokat? mert azt mondtam, hogy ez tragédia lesz? Isten vagyok; megváltoztatom, ha akarjátok: a tragédiából komédiát csinálok: mind ugyanazokkal a versekkel. — Vegyes tragikomédiát csinálok belőle.

hogy az összeütközések és érdekek, szenvedélyek és jellemek különbségei ellenére az emberi cselekvés mégis egymagában harmonikus valóságot hoz létre. Már a régieknek vannak olyan tragédiáik, amelyek hasonló kimenetelűek, amennyiben az egyének nem esnek áldozatul, hanem fennmaradnak; így pl. az areiopagos Aischlyos *Eumenidák*-jában mind a két félnek, Apollónnak is, a bosszúálló szüzeknek is, megítéli azt a jogot, hogy tiszteletben részesüljenek; a *Philoktétésben* is Héraklés isteni megjelenésére és tanácsára elsimul a harc Neoptolemos és Philoktétés között, s együttesen vonulnak Trója ellen. Itt azonban a kiegyenlítés kívülről az istenek parancsára történik stb., nem pedig magukban a felekben van a belső forrása; a modern színműben viszont maguk az egyének saját cselekedetük lefolyása által jutnak el a viszály abbahagyásához s céljuk vagy jellemük kölcsönös kibékítéséhez. Ebből a szempontból Goethe *Iphigéniája* a színmű igazi költői mintaképe, még inkább, mint a *Tasso*. Mert ez utóbbiban egyfelől az Antonióval való kibékülés inkább csak a kedély dolga, s azé a szubjektív elismerésé, hogy Antonióban megvan az a reális életismeret, amely hiányzik Tasso jelleméből; másfelől az eszményi élet joga, amelyhez Tasso ragaszkodott a valósággal, illendőséggel, modorral való konfliktusban, főleg csak szubjektív értelemben tűnik fel jogosnak a néző előtt, s külsőleg legfeljebb mint a költő iránti kímélet és sorsa iránti részvétel jelenik meg.

γγ) Egészben azonban egyrészt e középfaj határai ingadozóbbak, mint a tragédia és a komédia határai, másrészt közelfekvő itt az a veszedelem, hogy a színmű vagy kiesik az igazi drámai típus köréből, vagy a próza jellegét ölti fel. Mivel ugyanis a konfliktusok, minthogy saját ellentétük által kell eljutniok a békekötéshez, kezdettől fogva nem tragikus élességgel állnak egymással szemben, azért a költő ezáltal könnyen indíttatva érzi magát, hogy ábrázolásának egész erejét a jellemek belső oldalára fordítsa s a helyzetek menetét a jellemfestés puszta eszközévé tegye; vagy megfordítva túlnyomóan nagy mozgási teret biztosít a kor- és erkölcsi állapotok külső oldalának, s ha mind a kettő túlságosan nehezére esik, akkor éppenséggel esetleg arra szorítkozik, hogy pusztán érdekfeszítő események bonyodalmával kösse le a figyelmet. Ehhez a körhöz tartozik ezért egy sereg újabb színdarab, amelyek nem annyira költészetre, mint inkább színpadi hatásra tartanak igényt, s vagy igazi költői meghatottság helyett pusztán emberi

elérzékenyülést akarnak kelteni, vagy egyfelől csak a szórakoztatást, másfelől a közönség erkölcsi megjavítását célozzák, emellett pedig legnagyobbrészt sokszorosan alkalmat adnak a színésznek arra, hogy teljesen kimüvelt virtuozitását ragyogtassa.

b) Az antik és a modern drámai költészet különbsége

Ugyanaz az elv, amely a drámai költészet tragédiára és komédiára való felosztásának alapja volt, fejlődéstörténetének lényeges támaszpontjait is szolgáltatja. Mert a haladás ebben a kibontakozásban csak azoknak a fő mozzanatoknak szétválasztásában és kialakításában állhat, amelyek a drámai cselekvés fogalmában rejlenek, úgyhogy az egyik oldalon az egész felfogás és kidolgozás a célok, konfliktusok és jellemek *szubsztanciális* mozzanatát domborítja ki, a másikon a *szubjektív* benső ség és *különlegesség* a középpont.

a) Ebben a tekintetben itt, mivel nem teljes művészettörténettel van dolgunk, eleve mellőzhetjük a drámai művészetnek azokat a kezdeteit, amelyeket a *Keleten* találunk. Bármily messzire jutott ugyanis a keleti költészet az eposzban és a lírai költészet egyes fajaiban, az egész keleti világnézet mégis természeténél fogva tiltja a *drámai* művészet megfelelő kialakítását. Mert az igazi *tragikus* cselekvéshez már fel kellett ébrednie az *egyéni* szabadság és önállóság elvének, vagy legalábbis az ember amaz önelhatározásának, hogy szabadon önmagából helytáll saját tettéért és következményeiért, s még nagyobb mértékben a *komédia* fellépése követeli meg a *szubjektivitás* szabad jogát és magabiztos uralmát. Mind a kettő hiányzik a Keleten. Különösen a mohamedán költészet nagyszerű fensége ssége, noha benne egyfelől már energikusabban érvényesülhet az egyéni önállóság, mégis távol áll minden kísérlettől, hogy drámailag fejezze ki magát, mivel másfelől az *egyetlen* szubsztanciális hatalom csak annál következetesebben alávet magának minden teremtett kreatúrát, s kíméletlen változásban dönti el sorsát. Innen van, hogy az egyéni cselekedet különös tartalmának és a magában elmélyülő szubjektivitásnak jogosultsága nem léphet fel itt, mint ezt a drámai művészet követeli, sőt azt, hogy a szubjektum aláveti magát isten akaratának, épp a mohamedanizmusban annál elvontabb marad, minél elvont-általánosabb az egyetlen uralkodó hatalom, amely az egész felett áll, s végeredményben nem tűr meg semmiféle kü-

lönösséget. Drámai kezdeteket ezért csak a *kínaiaknál* és *hinduknál* találunk, de itt sem, mint az eddig ismertté vált néhány próba tanúsítja, szabad egyéni cselekvés keresztülviteleként, hanem csak mint események és érzések megelevenítését meghatározott helyzetekké, amelyeket mint jelenben lefolyókat mutatnak be.

β) A drámai költészet tulajdonképpeni kezdetét ezért a *görögöknél* kell keresnünk; a szabad egyéniség elve egyáltalán náluk teszi először lehetővé a klasszikus, művészeti forma tökélyét. E típusnak megfelelően azonban a cselekményre vonatkozóan is csak annyiban léphet fel az egyén, amennyiben emberi célok szubsztanciális tartalmának elevensége közvetlenül megköveteli. A régi drámában, tragédiában és komédiában tehát elsősorban annak a célnak általánossága és lényegessége a fontos, amelyet az egyének megvalósítanak; a tragédiákban a tudat erkölcsi joga a meghatározott cselekmény tekintetében, a tettnek önmagában való jogosultsága; s a régi komédiában legalább az általános közérdekeket kell kiemelni, az államférfiakat és államvezetésük módját, háborút és békét, a népet és erkölcsi állapotait, a filozófiát és megromlását stb. Ezáltal nem kaphat itt teljesen helyet a belső kedély és a sajátos jellem változatos rajza, vagy a speciális bonyodalom és intrika, s éppígy nem az egyének sorsa körül forog az érdek, hanem e különlegesebb mozzanatok helyett mindenekelőtt a lényeges élethatalmak és az emberi szívben lakozó istenek egyszerű harca és ennek kimenetele kötik le a figyelmet; a tragikus hősök ezeknek egyéni képviselőiként lépnek fel éppúgy, ahogyan a komikus alakok azt az általános visszásságot leplezik le, amely magában a jelenben és valóságban a közélet legfontosabb területein lábra kapott.

γ) Ezzel szemben a *modern* romantikus költészet fő tárgya az egyéni szenvedély, amelynek kielégítése csak szubjektív célra vonatkozhatik, általában egy különös egyén és jellem sorsa sajátos viszonyok között.

Ennek költői érdeke ebből a szempontból azoknak a jellemeknek nagyságában van, amelyek azt mutatják, hogy fantáziájuk vagy érzületük és hajlamuk által egyúttal föléje emelkedtek helyzeteiknek és cselekedeteiknek, s éppígy mutatják a kedély teljes gazdagságát mint reális, gyakran csak a körülmények és bonyodalmak által elrontott és semmivé tett lehetőséget, egyszersmind azonban maguknak az ilyen természetek-

nek nagyságában ismét megbékélést találnak. A cselekmény különös tartalma tekintetében ezért e felfogásmód mellett érdeklődésünk nem az erkölcsi jogosultságra és szükségszerűségre, hanem az egyes személyre és ügyeire irányul. Ennélfogva egyik fő motívum ezen az állásponton a szerelem, a becsvágy stb., sőt még a bűntett sem zárható ki. Ám az utóbbi könnyen nagyon is nehezen elkerülhető sziklazátonnyá válik. Mert egy bűnöző magában véve, méghozzá ha gyenge és természeténél fogva aljas, mint Müllner »Die Schuld«* c. drámájának hőse, csak undok látványt nyújt. Mindenekelőtt tehát itt kell megkövetelni legalábbis a jellem formális nagyságát és a szubjektivitásnak azt az erejét, hogy kibírjon minden negatívumot, s anélkül, hogy tetteit eltagadná s önmagában összezúzódnék, el tudja fogadni sorsát. Viszont azonban semmiképp nem tarthatók távol a szubsztanciális célok, a haza, a család, a korona és birodalom stb., ha a szereplő egyéneknek nem is a szubsztanciális a fontos, hanem saját egyéniségük, de akkor egészben inkább azt a meghatározott talajt alkotják, amelyen az egyének szubjektív jellemük szerint állanak és harcba keverednek, mintsem hogy az akarás és cselekvés tulajdonképpeni végső tartalmát szolgáltatnák.

E szubjektivitáshoz járulhat továbbá a különlegesség széleskörűsége mind a belsőre vonatkozóan, mind ama külső körülmények és viszonyok tekintetében, amelyeken belül végbemegy a cselekmény. Ezáltal joggal érvényesülnek itt, szemben a régieknél látható egyszerű konfliktusokkal, a cselekvő jellemek változatos sokasága, egyre szövevényesebbé váló bonyodalmak furcsasága, az intrikák útvesztői, az események véletlen mozzanata, általában mindazok az oldalak, amelyeknek felszabadulása, a lényeges tartalom általánosan érvényesülő szubsztancialitásával szemben, a romantikus forma típusát jellemzi, ellentétben a klasszikuséval.

E látszólag felszabadult különösség ellenére azonban ezen az állásponton is, ha az egész drámai és költői akar maradni, mégis láthatóan ki kell emelni egyfelől a végig küzdendő összeütközés meghatározottságát, másfelől, főleg a tragédiában, a különös cselekmény lefolyása és kifejlése által meg kell nyilatkoznia egy magasabb világkormányzásnak, akár mint gondviselésnek, akár mint sorsnak.

* A bűn. Sz. S.

c) A drámai költészetnek és fajainak konkrét fejlődése

A drámai költészet különböző műfajai mármost belépnek a koncepciónak és a költői kivitelnek az imént vizsgált lényeges különbségeibe, s csak amennyiben az egyik vagy a másik fokon fejlődnek, jutnak el igazán reális teljességükhöz. Ezért végezetül még erre a konkrét formálási módra is kell irányítanunk figyelmünket.

a) Ha a már fent említett okból kizárjuk a keleti kezdeteket, akkor a legközelebbi fő kör, amely mind a tulajdonképpeni tragédia, mind a komédia legtökéletesebb fokaként mindjárt szemünk előtt áll, a *görögök* drámai költészete. Benne ugyanis első ízben jelentkezik annak a tudata, ami általában igazi lényege szerint a tragikum és a komikum, s miután az emberi cselekvésnek ezek az ellentétes szemlélési módjai szigorú határozottsággal elváltak egymástól, szerves fejlődésben, előbb a tragédia, azután a komédia, tökéletességük csúcspontjára emelkednek. Végül a római drámai költészet ennek a tökéletességnek csak gyengébb visszfénye, amely még azt sem éri el, ami később a hasonló törekvésben az eposzban és a lírában sikerült a rómaiaknak. — E fokok közelebbi vizsgálatára vonatkozóan azonban, hogy röviden csak a legfontosabbat érintsem, Aischylos és Sophoklés tragikus, valamint Aristophanés komikus álláspontjára szorítkozom.

aa) Ami először a *tragédiát* illeti, mondottam már, hogy az alapformát, amely meghatározza egész szervezetét és szerkezetét, megadja az, hogy kiemeli mind a célok és tartalmuk, mind az egyének s küzdelmük és sorsuk szubsztanciális oldalát.

A tragikus cselekmény általános talaját, miként az eposzban, a tragédiában is az a világállapot szolgáltatja, amelyet már előbb mint *heroikust* jellemeztem. Mert csak a heroikus napokban léphetnek fel az általános erkölcsi hatalmak — mivel sem mint állami törvények, sem mint erkölcsi parancsok és kötelességek nincsenek magukban megrögzítve — eredeti frisseségben mint azok az istenek, akik vagy saját tevékenységükben, vagy mint magának a szabad emberi egyéniségnek eleven tartalma jelennek meg. De ha az erkölcsi eleve a szubsztanciális alap, az az általános talaj, amelyből kinő az egyéni cselekvés növénye mind meghasonlottságában, mind e mozgásból újra az egységhez való visszatérésében, akkor a cselekvésben érvényesülő erkölcsinek két különböző formája van előttünk.

Először ugyanis az az egyszerű tudat, amely, mivel a szubsztanciát csak mint különös oldalainak szét nem vált azonosságát kívánja, zavartalan megnyugvásban a maga és mások számára hibátlan és semleges marad. Ez a tiszteletében, hitében és boldogságában elkülönböződés nélküli s ezzel csak általános tudat azonban nem juthat el meghatározott cselekedethez, hanem bizonyos borzadást érez az ebben rejlő meghasonlástól, bár a maga tétlensége mellett egyúttal többre tartja azt a szellemi bátorságot, hogy az ember egy maga kitűzte cél érdekében elhatározza magát és cselekszik; ám tudja, hogy maga erre nem képes, s csak a puszta talaj és néző, s ezért a magasabbrendűeknek tisztelt cselekvő egyének számára csak azt tartja teendőjének, hogy elhatározásuk és harcuk energiájával saját bölcsessége objektumát helyezi szembe, nevezetesen az erkölcsi hatalmak szubsztanciális eszményiségét.

A *második* oldal az az egyéni pátosz, amely a cselekvő jellemeket erkölcsi jogosultsággal a másokkal szemben való ellentétükre sarkallja s ezáltal konfliktusba sodorja. E pátosz egyénei nem jelentik azt, amit a szó modern értelmében jellemeknek nevezünk, de nem is puszta absztrakciók, hanem az eleven középen állnak a kettő között mint szilárd alakok, akik csak azok, amik, önmagukban lejátszódó összeütközések nélkül, egy másik pátosz ingadozó elismerése nélkül, s ennyiben — a mai irónia ellentéteképpen — magasrendű, feltétlenül meghatározott jellemek, csakhogy meghatározottságuknak egy különös erkölcsi hatalomban van a tartalma és alapja. Mivel a tragikum csak az ilyen cselekvésre jogosult egyének *szembeállításában* van, azért ez csupán az emberi valóság talaján jelentkezhetik. Mert csakis az emberi valóság tartalmazza azt a meghatározást, hogy különös kvalitás alkotja valamely egyén szubsztanciáját olyan módon, hogy az egész érdekével és létével beleveti magát az ilyen tartalomba, s ezt mindent átható szenvedéllyé növeli. A *boldog* istenekben azonban a közömbös isteni természet a lényeges, s vele szemben az az ellentét, amely végül is nem válik komollyá, inkább, mint már a homérosi eposszal kapcsolatban mondottam, ismét feloldódó iróniává lesz.

Ez a két oldal — az egyik éppoly fontos az egész szempontjából, mint a másik — az isteniről való meg nem hasonlott tudat s a küzdő, de isteni erőben és tettben fellépő cselekvés, amely elhatároz és véghez visz erkölcsi célokat — adja azokat a legfontosabb elemeket, amelyeknek közvetítését a görög tra-

gédia mint *kórust* és *cselekvő* héroszokat ábrázolja műalkotásaiban.

Újabb időben sokat beszéltek a görög *kórus* jelentőségéről s itt felvetették azt a kérdést, lehet-e és kell-e azt a modern tragédiába is bevezetni. Érezték ugyanis az ilyen szubsztanciális alap szükségét, s ugyanakkor mégsem tudták kellően alkalmazni és beilleszteni, mert nem tudták elég mélyen felfogni az igazi tragikum természetét és a kórus szükségességét a görög tragédia álláspontján. Egyfelől ugyanis elismerték a kórust annyiban, hogy azt mondották, őt illeti meg az egészről való nyugodt reflexió, míg a cselekvő személyek elfogódottak maradnak különös céljaikban és helyzeteikben, s most a kórus és szemlélődései adják a mértéket jellemük és cselekedeteik értékére vonatkozóan csakúgy, ahogyan a közönség is benne találja meg a műalkotáson belül objektív képviselőjét saját ítéletének arról, ami végbemegy. Ezzel a nézettel részben eltalálták a helyes pontot abban a tekintetben, hogy a kórus csakugyan a szubsztanciális, magasabb, hamis konfliktusoktól óvó, a kimenetelt megfontoló tudatot képviseli. Mindamellett a kórus mégsem pusztán külsőlegesen és henyén, a nézőhöz hasonlóan elmélkedő morális személy, akit, bár magában nem érdekes és unalmas, csupán e reflexió kedvéért biggyesztettek hozzá a darabhoz, hanem magának az erkölcsi heroikus életnek és cselekvésnek valóságos szubsztanciája, az egyes héroszokkal szemben a nép, mint az a termékeny talaj, amelyből az egyének úgy sarjadnak ki, mint a virágok és kiemelkedő fák saját honi földjükből, s ennek egzisztenciája határozza meg őket. Így a kórus lényegében hozzátartozik ahhoz az állásponthoz, amelyen az erkölcsi bonyodalmak még nem vethetők össze meghatározott jogerős állami törvényekkel és szilárd vallási dogmákkal, hanem az erkölcsi még csak közvetlenül eleven valóságában jelenik meg, s csak a mozdulatlan éles egyenletessége van biztonságban azokkal a félelmetes összeütközésekkel szemben, amelyekhez az egyéni cselekvés ellentétes energiájának vezetnie kell. Hogy azonban e biztonságos menedék valóban létezik, azt tudatosítja bennünk a kórus. Innen van, hogy nem avatkozik be ténylegesen a cselekménybe, nem gyakorol tevőlegesen jogot a küzdő hősökkel szemben, hanem csak elméletileg mondja ki ítéletét, figyelmeztet, szánakozik, vagy az isteni jogot és azokat a belső hatalmakat hívja fel, amelyeket a fantázia külsőlegesen a mindent intéző istenek körének képzel. Ebben a kifeje-

zésben a kórus, mint már láttuk, lírai jellegű; mert nem cselekszik s nem eseményeket kell epikailag elbeszélnie; de tartalma ugyanakkor megőrzi a szubsztanciális általánosság epikai jellegét, s így a lírának olyan módján mozog, amely a tulajdonképpeni ódaformával szemben néha a paiánhoz és ditirambushoz közeledhetik. A kórusnak ezt a szerepét a görög tragédiában lényegesen ki kell emelni. Ahogyan magának a színháznak megvan a külső talaja, színpada és környezete, úgy a kórus, a nép mintegy a szellemi színpad, s az építészet templomához hasonlítható, amely körülfogja az istenképet, amely itt cselekvő hőssé lesz. Nálunk azonban a szobrok szabad ég alatt állnak, ilyen háttér nélkül; a modern tragikus költészetnek nincs is szüksége erre, mert cselekményei nem ezen a szubsztanciális alapon nyugszanak, hanem a szubjektív akaraton és jellemen, valamint az eseményeknek és körülményeknek látszólag külsőleges véletlenén.

Ebben a tekintetben teljesen hamis nézet, ha a kórust úgy tekintik, mint véletlen maga-után-vonszolást és puszta maradványt a görög dráma keletkezésének korából. Külső eredete persze abból a körülményből származtatható, hogy a Bakchos-ünnepeken, művészet tekintetében, a karének volt a fődolog, majd megszakításként egy elbeszélő járult hozzá, végül pedig ennek elbeszélése a drámai cselekmény valóságos alakjaivá változott és emelkedett. Ám a kórust a tragédia virágkorában korántsem azért tartották meg, hogy az isteni ünnepnek és Bakchos-tiszteletnek ezt a mozzanatát tartsák becsben, hanem a kórus csak azért alakult ki egyre szebben és mértéktartóbban, mert lényegileg magához a drámai cselekményhez tartozik, s annyira szükséges a számára, hogy a tragédia hanyatlása főleg a kórusok romlásán is megnyilvánul: már nem alkotják az egésznek integráns tagját, hanem közömbösebb díszszé süllyednek le. Ami ellenben a romantikus tragédiát illeti, egyrészt a kórus nem illik hozzá, másrészt a tragédia eredetileg nem a karénekekből keletkezett. Ellenkezőleg itt a tartalom olyan természetű, hogy minden kísérlet a görög értelemben vett kórusok bevezetésére szükségképp kudarcot vallott. Mert már a legrégibb úgynevezett misztériumok, moralitások és egyéb farceok, amelyekből a romantikus dráma kiindult, nem ábrázolnak semmiféle cselekvést abban az eredeti görög értelemben, semmiféle kilépést az életnek és az isteninek meg nem hasonlott tudatából. Éppoly kevéssé illik a kórus a lovagsághoz és a ki-

rálysághoz, mert a népnek itt engedelmeskednie kell, vagy maga is párttá lesz, vagy belebonyolódik a cselekvénybe boldogságának vagy boldogtalanságának érdekével. Egyáltalán nem találhatja meg a helyét ott, ahol különleges szenvedélyekről, célokról és jellemekről van szó, vagy az intrika űzheti játékát.

A *második* fő elem, a kórussal szemben, az *összeütközésekbe* sodródott cselekvő *egyének*. A görög tragédiában nem rosszakarat, bűntett, alávalóság, vagy puszta szerencsétlenség, vakság és efféle ad okot az összeütközésekre, hanem, mint már többször mondottam, az erkölcsi jogosultság egy határozott tettre. Mert az elvont gonoszban nincs igazság, s nem is érdekes. De másfelől puszta szándéknak sem kell látszania annak, hogy erkölcsi vonásokat adnak a cselekvő személyeknek, hanem jogosultságuknak önmagában lényegesnek kell lennie. Bűnügyeket, mint az újabb időkben, semmirekellő, vagy akár úgynevezett morálisan nemes bűnözőket a sorsról való üres fecsegésükkel ezért éppúgy nem találunk a régi tragédiákban, mint ahogy az elhatározás és a tett nem az érdek és a jellem puszta szubjektivitásán, uralomvágyon, szerelmen, becsületen, vagy egyéb szenvedélyeken alapszik, amelyeknek joga egyedül a különös hajlamban és személyiségben gyökerezhetik. Az ilyen, céljának tartalmánál fogva jogos elhatározás azonban, mivel egyoldalú különösségben valósul meg, meghatározott körülmények között, amelyek már magánvalóságuk szerint konfliktusok reális lehetőségét hordják magukban, megsértik az emberi akarásnak egy másik, éppolyan erkölcsi területét, amelyet a szembenálló jellem mint igazi pátoszát magáénak vall és reagálóan keresztülvisz, úgyhogy ezáltal egyenrangú hatalmak és egyének összeütközése teljesen mozgásba jön.

Ámbár e tartalom köre sokféleképpen elkülönböződhetik, mégsem nagyon gazdag természeténél fogva. A fő ellentét, amelyet különösen Sophoklés dolgozott fel a legszebben Aischylos példájára, az *államnak*, az erkölcsi életnek szellemi általánosságában, s a *családnak* mint a természetes erkölcsiségnek ellentéte. Ezek a tragikus ábrázolás legtisztább hatalmai, mivel e szférák harmóniája és a valóságukon belül való összhangzatos cselekvés az erkölcsi lét tökéletes realitása. E tekintetben csupán Aischylos *Heten Théba ellen* c. művére és még inkább Sophoklés *Antigonéjára* kell emlékeztetnem. Antigoné tiszteletben tartja a vér kötelékeit, az alvilági isteneket, Kreón egyedül Zeust tiszteli, a közélet és közjó uralkodó hatalmát. Az *Iphigénia Aulisban*

c. tragédiában is, továbbá Aischylos *Agamemnón*jában, *Síri áldozat*ában és *Eumenidák*jában s *Sophoklés Elektrá*jában ugyanezt a konfliktust találjuk. Agamemnón mint király és hadvezér feláldozza leányát a görögök és a trójai hadjárat érdekének s ezáltal elszakítja a leánya és hitvese iránti szeretet kötelékét, amelyet Klytaimnéstra, mint anya, szíve mélyén megőriz, s bosszulón rút véget készít elő hazatérő hitvesének. Orestés, a fiú és királyfi, tiszteli anyját, de képviselnie kell az apa, a király jogát, s lesújt arra, ki őt szülte.

Ez minden időkre érvényes tartalom, s ábrázolása ennélfogva, minden nemzeti különbség ellenére, a mi emberi és művészi részvétünket is egyformán elevenen tartja.

Már formálisabb egy második fő összeütközés, amelyet a görög tragikusok különösen Oidipus sorsában szerettek ábrázolni, legtökéletesebb példáját pedig Sophoklés hagyta ránk *Oidipus király* és *Oidipus Kolonosban* c. darabjaiban. Itt az éber tudat jogáról van szó, annak jogosultságáról, amit az ember öntudatos akarással visz véghez, szemben azzal, amit tudattalanul és akaratlanul valósággal tett az istenek határozatára. Oidipus megölte atyját, feleségül vette anyját, vérfertőző hitvesi ágyban gyermekeket nemzett, s mégis tudta és akarata nélkül sodródott e szörnyű bűnökbe. Mai mélyebb tudatunk joga abban állna, hogy ezeket a bűnöket ne ismerjük el mint saját valójának tetteit, mert hiszen nem gyökereztek sem saját tudásában, sem saját akarásában; a plasztikus görög ember azonban helytáll azért, amit mint egyén cselekedett, s nem választja szét magát az öntudat formális szubjektivitására és arra, ami az objektív dolog.

Alárendeltebb jellegűek végül számunkra más összeütközések, amelyek egyrészt az egyéni cselekvésnek általában a görög fátumhoz való általános viszonyára, részint speciálisabb viszonyokra vonatkoznak.

Mindezeknél a tragikus összeütközéseknél azonban különösen kerülnünk kell a *bűn*ről vagy *ártatlanság*ról való hamis felfogást. A tragikus héroszok bűnösök is, ártatlanok is. Ha helyes az a felfogás, hogy az ember csak abban az esetben bűnös, hogy módjában volt választani, s önkényesen arra határozta el magát, amit végrehajt, akkor a régi plasztikus alakok ártatlanok; ebből a jellemből, ebből a pátoszból cselekszenek, mert épp ez a jellem, ez a pátosz a valójuk; itt nincs határozatlanság és nincs választás. Az éppen a nagy jellem ereje, hogy nem választ, ha-

nem természeténél fogva teljességgel *az*, amit akar és végrehajt. Az, ami, s örökké az, s ez a nagysága. Mert a cselekvésben való gyengeség csak a szubjektumnak mint olyannak és tartalmának szétválasztásában van, úgyhogy jellem, akarat és cél nem látszanak feltétlenül egybenőtteknek, az egyén pedig, mivel nem él lelkében szilárd cél mint saját egyéniségének szubsztanciája, mint egész akarásának pátosza és hatalma, még határozatlanul az egyiktől a másikhoz fordulhat és kénye-kedve szerint választhat. Ez az ide-oda fordulás hiányzik a plasztikus alakoknál; a kötelék az akarás szubjektivitása és tartalma között számukra felbonthatatlan. Ami tettükre hajtja őket, épp az az erkölcsileg jogosult pátosz, amelyet patetikus ékesszólásban érvényesítenek és egymással szemben nem a szív szubjektív retorikájával és a szenvedély szofisztikájával, hanem azzal az éppoly tökéletes, mint művelt objektivitással, amelynek mélység, mértéktartás és plasztikus-eleven szépség tekintetében mindenekelőtt Sophoklés volt a mestere. Ugyanakkor azonban összeütközésekben gazdag pátoszuk sértő, bűnös tettekre viszi őket. Ezekben korántsem akarnak ártatlanok lenni. Ellenkezőleg: hogy azt, amit tettek, valóban megtették, az a dicsőségük. Az ilyen héroszról nem lehetne rosszabbat mondani, mint azt, hogy ártatlanul cselekedett. A nagy jellemek becsülete az, hogy bűnösök. Nem együttérzést, meghatottságot akarnak kelteni. Mert nem a szubsztanciális megható, hanem a személyiség szubjektív elmélyedése, a *szubjektív* szenvedés. Szilárd, erős jellemük azonban egy a lényeges pátoszával, ez a szétválaszthatatlan összhang pedig csodálatot kelt, nem meghatottságot. Erre csak Euripidés tért rá.

A tragikus bonyodalom eredménye végül csakis ahhoz a kifejléshez vezet, hogy az egymással küzdő felek jogosultsága mind a két oldalon beigazolódik ugyan, de levetik álláspontjuk *egyoldalúságát*, s visszatér a háborítatlan belső harmónia, a kórusnak az az állapota, amely valamennyi istent zavartalanul egyformán tisztel. Az igazi fejlődés csupán az ellentéteknek mint *ellentéteknek* megszüntetésében van, a cselekvés hatalmainak kibékítésében, amelyek összeütközésükben kölcsönösen egymás negálására törekszenek. Csak ekkor nem a boldogtalanság és szenvedés, hanem a szellem megnyugtatása a végső dolog, mert csak ilyen vég mellett jelenhetik meg, mint abszolút ésszerűség annak a szükségszerűsége, ami az egyénekkel történik, s nyugszik meg valóban erkölcsileg a lélek. Csak ha erre

a belátásra gondolunk, érthetjük meg igazán a régi tragédiát. Nem szabad ezért az ilyen befejezést pusztán morális kifejlésnek sem felfogni, amely szerint a gonosz megbűnhődik, az erény pedig jutalomban részesül, azaz »ha a bűn okád, asztalhoz ül az erény.«* A magában reflektált személyiségnek ez a szubjektív oldala s az, hogy mit tart jónak vagy gonosznak, nem is fontos itt, hanem ha az összeütközés teljes volt, fontos az igenlő kiengesztelés szemlélete s mind a két egymás ellen küzdő hatalomnak egyforma érvényessége. A vég szükségszerűsége éppoly kevéssé vaksors, azaz csupán esztelen, meg nem értett fátum, amelyet sokan ókorinak neveznek, hanem a sors ésszerűsége — bár itt még nem jelenik meg mint öntudatos gondviselés, amelynek a világra és az egyénekre vonatkozó isteni végcélja megmutatkozik magának és másoknak — épp abban van, hogy a legfőbb hatalom, amely az egyes istenek és emberek felett áll, nem tűrheti, hogy az egyoldalúan önállósuló s ezáltal jogosultságuk határát áthágó hatalmak, s éppúgy a belőlük származó összeütközések állandósuljanak. A fátum visszautasítja az egyéniséget korlátai közé, s összezúzza, ha elbizakodott. Esztelen kényszer azonban, a szenvedés ártatlansága erkölcsi megnyugvás helyett csak méltatlanságot kelthetne a néző lelkében. — Másfelől a *tragikus* megbékélés ezért éppannyira különbözik az *epikaitól* is. Ha ebből a szempontból Achilleust és Odysseust nézzük: mind a kettő célhoz ér, s kell is, hogy elérjék a célt; de állandó szerencse nem kedvez nekik, hanem keservesen meg kell ízlelniök a végesség érzését, s üggyel-bajjal át kell küzdeniök magukat nehézségeken, veszteségeken és feláldozásokon. Mert így követeli az igazság általában, hogy az élet folyamán és az események objektív szélességében megjelenjék a végesnek semmissége is. Így kiengesztelődik ugyan Achilleus haragja, megkapja Agamemnóntól azt, amivel kapcsolatban sérelmet szenvedett, bosszút áll Hektóron, megtartják Patroklos gyászünnepét, s Achilleust elismerik a legdicsőbbnek, de haragjáért és ennek kiengeszteléséért épp legkedvesebb barátjával, a nemes Patroklosszal kellett fizetnie; hogy e veszteségért bosszút álljon Hektóron, kénytelen abbahagyni haragját, s ismét csatára kelni a trójaiak ellen, s miközben elismerik a legdicsőbbnek,

* *Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.* Schiller, *Shakespeares Schatten.* Sz. S.

egyúttal megvan benne korai halálának érzése. Hasonlóképpen Odysseus végül eléri kívánságai célját, megérkezik Ithakába, ámde egyedül, alvás közben, miután elvesztette minden útitársát, minden hadizsákmányát, amelyet Ilion előtt szerzett, sok évi várakozás és fáradozás után. Így mind a kettő lerótta tartozását a végességnek, a Nemezis joga pedig Trója pusztulásában és a görög hősök sorsában érvényesül. De a Nemezis csak a régi igazságszolgáltatás, amely csak általában lejjebb szállítja a túlságosan magasat, hogy a boldogság elvont egyensúlyát helyreállítsa ismét boldogtalanság által, s közelebbi erkölcsi meghatározás nélkül csupán a véges létet érinti és találja el. Ez az epikai igazságszolgáltatás a történés területén, a puszta kiegyenlítés általános kiengesztelése. A magasabb tragikus kiengesztelés ellenben arra vonatkozik, hogy a meghatározott erkölcsi szubsztancialitások az igazi harmóniájukkal való ellentétből erednek. E harmónia helyreállításának módja azonban nagyon különböző lehet, s ezért csak azokra a fő mozzanatokra hívom fel a figyelmet, amelyekről szó van e tekintetben.

Először különösen ki kell emelni: ha a pátosz egyoldalúsága az összeütközések tulajdonképpeni alapja, ez itt csak azt jelenti, hogy belépett az eleven cselekvésbe s ezzel egy meghatározott egyén egyedüli pátoszává lett. Ha tehát az egyoldalúságnak meg kell szűnnie, akkor ez az egyén az, akit félre kell tenni és fel kell áldozni, mivel csupán az *egyik* pátoszként cselekedett. Mert az egyén csak ez az *egy* élet; ha ez mint ez az *egy* nem szilárd magában, akkor az egyén széjjeltört.

E fejlődés legtökélesebb módja akkor lehetséges, ha a küzdő egyének mindegyike, konkrét létük szerint, önmagában totalitásként lép fel, úgyhogy önmaguk annak hatalmában állnak, ami ellen küzdenek, s ennélfogva megsértik azt, amit saját egzisztenciájuknak megfelelően tisztelniök kellene. Így pl. Antigoné Kreón államhatalma alatt él; ő maga királyleány és Haimón menyasszonya, úgyhogy engedelmeskednie kellene a fejedelem parancsának. De Kreón is, aki viszont apa és hitves, tisztelni tartoznék a vér szentségét, s nem volna szabad olyat parancsolnia, ami ellenkezik e kegyelettel. Így mind a kettőben magában immanens az, ami ellen kölcsönösen síkra szállnak, s épp azon törnek meg, ami saját létezésük köréhez tartozik. Antigoné elszenvedi a halált, mielőtt a menyasszonyi táncnak örülhetne, de Kreón is megbűnhődik fiában és hitvesében: megölik magukat, egyik Antigoné, a másik Haimón halála miatt.

A régi és a modern világ minden nagyszerű műalkotása közül — körülbelül mindent ismerek, s kell, hogy mindenki ismerje s mindenki ismerheti — ebből a szempontból az Antigonét tartom a legkiválóbb, legmegnyugtatóbb műalkotásnak.

A tragikus kimenetelnek azonban mind a két egyoldalúság és egyforma tiszteletbentartásuk megszüntetéséhez nincs mindenkor szüksége az érdekelt egyének bukására. Így, mint ismeretes, Aischylos *Eumenidák*ja nem végződik Orestés halálával, vagy az eumenidáknak, az anyavér és a kegyelet e megbosszulóinak, pusztulásával, Apollónnal szemben, aki a családfő és király méltóságát és tiszteletét akarja fenntartani, s Orestést Klytaimnéstra megölésére biztatta, hanem Orestésnek elengedik a büntetést, s mind a két istent tiszteletben részesítik. Egyúttal azonban világosan látjuk ezen a döntő befejezésen, mit jelentettek a görögöknek isteneik, ha harcoló különösségükben szemléltették őket. A valóságos Athén előtt csak mint mozzanatok jelennek meg, amelyeket a teljes harmonikus erkölcsiség köt össze. Az areiopagos szavazatai egyenlők; Athéné, az istennő, az eleven Athén, szubsztanciája szerint képzelve, a fehér követ dobja, Orestést szabaddá teszi, de az eumenidáknak csakúgy, mint Apollónnak oltárt és tiszteletet igér.

Másodszor: ezzel az objektív kiengeszteléssel szemben a kiegyenlítés szubjektív jellegű lehet: a cselekvő egyéniség végül maga mond le egyoldalúságáról. De ha abbahagyná szubsztanciális pátoszát, jellemtelennek tűnnék fel, ez pedig ellentmondana a plasztikus alakok tökéletességének. Az egyén ezért csak egy magasabb hatalommal szemben s ennek tanácsára és parancsára adhatja fel magát, úgyhogy magáértvalósága szerint megmarad pátoszában, de egy isten megtöri a merev akaratot. A csomó nem oldódik meg ebben az esetben, hanem, mint pl. a *Philoktétésben, deus ex machina* vágja azt szét.

Végül a kifejlésnek ez inkább külsőleges módjánál szebb a belső megbékélés, amely szubjektivitása miatt már a modern felfogásmódot súrolja. A legtökéletesebb antik példa erre az örökké csodálatraméltó *Oidipus Kolonosban.* Oidipus tudattalanul megölte atyját, elfoglalta Thébai trónját és saját anyja hitvesi ágyát; e tudattalan bűntettek nem teszik őt szerencsétlenné; de a régi rejtvénymegfejtő kikényszeríti a tudást saját homályos sorsáról, s megkapja most a rettentő tudatot kilétére vonatkozóan. Saját rejtélyének e megoldásával elvesztette boldogságát, mint Ádám, amikor a jó és rossz tudatára ébredt. Most ő, a

látó, megvakítja magát, száműzi magát a tróntól és elhagyja Thébait, mint ahogy Ádám és Éva is kiűzetnek a paradicsomból, s gyámoltalan aggastyánként bolyong. De a súlyosan terheltet — aki Kolonosban, ahelyett hogy meghallgatná fia kívánságát, hogy térjen vissza, erinnysét adja melléje, kitöröl magában minden meghasonlást és megtisztul önmagában — magához szólítja egy isten; vak szeme átszellemül és megvilágosodik, csontjai üdvvé lesznek, ama város kincsévé, amely vendégszeretően fogadta. Ez a halálban való megdicsőülés az ő és a mi láthatóbb megbékélésünk magában egyéniségében és személyiségében. Vannak, akik keresztény tónust találtak benne, oly bűnöző szemléletét, akit isten kegyelmébe fogad, és sorsáért, amely végességét sújtotta, a halálban üdvösséggel kárpótol. A keresztény vallásos megbékélés azonban a lélek megdicsőülése, s a lélek, az örök üdvösség forrásában megfürödve, föléje emelkedik valóságának és tetteinek, amennyiben magát a szívet teszi meg a szív sírjává — mert erre képes a szellem — a földi bűn vádjait saját földi egyéniségével fizeti meg, s most, mivel bizonyos az örök, tisztán szellemi, önmagában való üdvözültségben, szilárdan tartja magát ama vádakkal szemben. Oidipus megdicsőülése ellenben még mindig a tudat antik helyreállítása marad: erkölcsi hatalmak és sérelmek küzdelme magának ennek az *erkölcsi* tartalomnak egységévé és harmóniájává lesz.

A további azonban, ami ebben a megbékélésben rejlik, annak a kielégülésnek *szubjektivitása,* amelyről áttérhetünk az ellentétes területre, a *komédia* területére.

ββ) Komikus ugyanis, mint láttuk, általában az a szubjektivitás, amely cselekvését önmaga által hozza ellentmondásba és oldja fel, emellett azonban éppoly nyugodt és magabiztos marad. A komédiának tehát az az alapja és kiindulópontja, amivel a tragédia végződhetik, a magában teljesen megbékélt, derűs kedély, amely ha akarását saját eszközeivel semmisíti is meg, s önmagán megy tönkre, mert önmagából céljának ellentétét hozta létre, mégsem veszíti el jókedvét. A szubjektumnak ez a biztonsága azonban másfelől csak azáltal lehetséges, hogy a célok, s ezzel a jellemek, vagy önmagukban semmi szubsztanciálisat nem tartalmaznak, vagy ha önmagukban lényegesek, mégis igazságuk szerint teljességgel ellenkező s ezért szubsztancia nélküli alakban lesznek céllá és valósulnak meg, úgyhogy ebben a tekintetben tehát mindig csak az

önmagában semmis és közömbös pusztul el, a szubjektum pedig zavartalanul fennmarad.

Egészben ez a régi klasszikus komédia fogalma is, amint Aristophanés darabjaiban maradt ránk. Ebben a tekintetben pontosan különbséget kell tenni, hogy a cselekvő személyek önmagukban komikusak-e, vagy csak a nézők számára. Csak az előbbi számítható az igazi komikumhoz, amelynek Aristophanés volt a mestere. E szerint az álláspont szerint valamely egyén csak akkor mutatkozik nevetségesnek, ha kitűnik, hogy célja és akarata komolyságát maga sem veszi komolyan, úgyhogy ez a komolyság mindig magával hozza magának a szubjektumnak saját megsemmisítését, mert épp természettől fogva nem bocsátkozhatik semmiféle magasabb általános érvényű érdekbe, amely lényeges meghasonlásba visz; ha pedig valóban bele is bocsátkozik, csak olyan természetet hoz felszínre, amely jelen egzisztenciájával közvetlenül már semmivé tette azt, amit látszólag véghez akart vinni, úgyhogy látni lehet, tulajdonképp nem is hatolt belé. A komikum ezért a jelennek és magának a valóságnak inkább alsó rendjeiben játszik, olyan emberek között, akik olyanok, amilyenek éppen, nem is tudnak és nem is akarnak mások lenni, s bár képtelenek bármilyen valódi pátoszra, mégsem kételkednek a legkevésbé sem abban, amik és amit tesznek. Ugyanakkor azonban magasabbrendű természeteknek bizonyulnak azzal, hogy nem érzik magukat komolyan ahhoz a végességhez kötve, amelybe belebocsátkoznak, hanem föléje emelkednek és minden sikertelenséggel és veszteséggel szemben önmagukban szilárdak és biztosak maradnak. A szellemnek ez az abszolút szabadsága, amely önmagában véve kezdettől fogva bízik mindenben, amihez az ember hozzáfog, a szubjektív derűnek ez a világa az, amelybe Aristophanés bevezet bennünket. Aki nem olvasta, alig tudhatja, hogy az ember ilyen jól érezheti magát. — Azoknak az érdekeknek mármost, amelyeknek körében az effajta komédia mozog, korántsem kell az erkölcsiséggel, vallással és művészettel ellentétes területekről származniok; ellenkezőleg, a régi görög komédia épp azon az objektív és szubsztanciális körön belül marad, de az egyének a szubjektív önkény, a közönséges balgaság és fonákság által tesznek semmivé magasabbra törő cselekedeteket a maguk számára. S itt gazdag, szerencsés anyag kínálkozik Aristophanésnak részint a görög istenekben, részint az athéni népben. Mert az isteninek az emberi egyéniséggé való

formálása magában ebben a reprezentációban és különösségében, amennyiben ezt tovább kidolgozzák a különleges és emberi irányában, mutatja az ellentétet jelentésének fenségességével, s mint e neki meg nem felelő szubjektivitás üres felnagyzolása ábrázolható. Különösen azonban a nép balgaságait, szónokainak és államférfiainak eszeveszettségét, a háború visszásságát, mindenekelőtt pedig a legkönyörtelenebbül Euripidésnek a tragédiában követett új irányát szereti Aristophanés a legkomikusabban és egyúttal a legmélyebben nevetségessé tenni polgártársai előtt. Azokat a személyeket, amelyekben megtestesíti nagyszerű komikumának e tartalmát, kimeríthetetlen jókedvében mindjárt eleve balgákká teszi, úgyhogy azonnal látni lehet, hogy ebből semmi okos nem származhatik. Így Strepsiadést, aki azért akar a filozófusokhoz menni, hogy megszabaduljon adósságaitól; így Sókratést, aki odaadja magát Strepsiadés és fia tanítójául; így Bakchost, akit leküld az alvilágba, hogy ismét igazi tragikus költőt hozzon fel; éppígy Kleónt, az asszonyokat, a görögöket, akik a béke istennőjét a kútból akarják kihúzni stb. A fő tónus, amely felénk csendül ezekből az ábrázolásokból, mindezeknek az alakoknak annál elpusztíthatatlanabb önbizalma, minél képtelenebbeknek bizonyulnak annak végrehajtására, amire vállalkoznak. A balgák olyan elfogulatlan balgák, s az értelmesebbek is mindjárt olyanféle ellentmondást mutatnak azzal, amibe belefognak, hogy a szubjektivitásnak ezt az elfogulatlan biztosságát nem is vesztik el soha, bárhogyan fordulnak is a dolgok. Az olymposi istenek nevető balgasága ez, gondtalan egykedvűségük, amely az emberekbe szállt s mindennek fölötte áll. Emellett Aristophanés sohasem üres, rosszmájú gúnyolódó, hanem a legszellemesebb műveltségű férfiú volt, a legderekabb polgár, aki komolyan vette Athén jólétét, s mindig igaz hazafinak bizonyult. Ami tehát teljes felbomlásban jelenik meg komédiáiban, az, mint már előbb mondottam, nem az isteni és erkölcsi, hanem az az általános fonákság, amely fennen e szubsztanciális hatalmak lépésére állítja be magát, az az alak és egyéni jelenség, amelyből már eleve hiányzik a lényeg, úgyhogy nyíltan kiszolgáltatható a szubjektivitás leplezetlen játékának. Mivel azonban Aristophanés bemutatja az abszolút ellentmondást az isteneknek, a politikai és erkölcsi létezésnek s ama polgárok és egyének szubjektivitásának igaz lényegében, akiknek meg kell valósítaniok ezt a tartalmat, azért még a szubjektivitás e győzel-

mében is, minden belátás ellenére, benne rejlik Görögország romlásának egyik legnagyobb tünete, s így egy elfogulatlan jóérzésnek ezek az alakulatai valóban az utolsó nagy eredmények, amelyek a szellemes, nagyműveltségű, elmés görög nép költészetéből fakadnak.

β) Ha most mindjárt a *modern* világ drámai költészetéhez fordulunk, itt is csak általánosságban még néhány fő különbséget akarok közelebbről megállapítani, amelyek mind a szomorújátékra, mind a színműre és a vígjátékra vonatkozóan fontosak.

αα) A tragédia a maga antik plasztikus fenségességében megáll még annál az egyoldalúságnál, hogy az erkölcsi szubsztancia és szükségszerűség érvényességét teszi meg az egyedül lényeges alappá, s ezzel szemben kiképzetlenül hagyja a cselekvő jellemeknek magukban való egyéni és szubjektív elmélyülését; a komédia viszont kiegészítésül megfordított plasztikában a szubjektivitást ábrázolja fonákságának szabad érvényesülésében és felbomlásában.

A *modern tragédia* kezdettől fogva magáévá teszi a szubjektivitás elvét saját területén. Ezért a jellem ama szubjektív bensőségét teszi tulajdonképpeni tárggyá és tartalommá, amely nem erkölcsi hatalmaknak pusztán egyéni klasszikus megelevenítése, s a hasonló típusban a cselekményeket a körülmények külső véletlene viszi összeütközésbe, s ugyanaz a véletlenség dönti el vagy dönti el látszólag az eredményt is. — Ebben a tekintetben a következő fő pontokat kell megbeszélnünk:

először a különféle *célok* természetét, amelyeket mint a jellemek tartalmát meg kell valósítani;

másodszor magukat a tragikus jellemeket, valamint az összeütközéseket, amelyeknek alá vannak vetve;

harmadszor a *kifejlés*nek és a tragikus megbékélésnek az antik tragédiától különböző módját.

Bármennyire is a szenvedések és szenvedélyek szubjektivitása áll a romantikus szomorújáték középpontjában, a tulajdonképpeni értelemben véve a szenvedély szót, mégsem lehetséges, hogy az emberi cselekvésnek ne olyan meghatározott célok szolgáljanak alapul, amelyek a család, az állam, az egyház stb. konkrét területeiről származnak. Mert a cselekvéssel lép be az ember általában a reális különösség körébe. Mivel azonban most nem a szubsztanciális mint olyan az egyének érdeke ezekben a szférákban, azért a célok egyfelől olyan szé-

leskörűségre és különféleségre, valamint olyan sajátosságra különböződnek el, amelyben a valóban lényeges gyakran már csak elsatnyultan képes átcsillogni. Ezenkívül ezek a célok egészen megváltozott alakot kapnak. A vallási körben pl. már nem a fantázia által istenegyénekké alakított különös erkölcsi hatalmak, saját személyükben vagy mint emberi héroszok pátosza, az általánosan érvényes tartalom, hanem Krisztusnak, a szenteknek stb. történetét ábrázolják; az államban különösen a királyság, a vazallusok hatalma, a dinasztiáknak vagy egyazon uralkodó ház egyes tagjainak egymással való viszálya jelenik meg tarka különbözőségben; sőt szó van polgári és magánjogi s egyéb viszonyokról is, s hasonlóképpen a családi életnek is mutatkoznak olyan oldalai, amelyek az antik dráma számára még nem voltak megközelíthetők. Mert azzal, hogy az említett körökben magának a szubjektivitásnak elve vívta ki jogát, épp ezáltal valamennyi szférában új mozzanatok lépnek fel, s a modern ember jogosultságot érez arra, hogy ezeket cselekvésének céljává és zsinórmértékévé tegye.

Másfelől a szubjektivitás mint olyan jogot formál arra, hogy mint egyedüli tartalom szerepeljen, s a szerelmet, az egyéni becsületet stb. annyira kizárólagos célként ragadja meg, hogy a többi viszony egyrészt csak mint külső talaj jelenhetik meg, amelyen a modern érdekek mozognak, részint magukban konfliktusokkal terhesen állnak szemben a szubjektív kedély követelményeivel. Még elmélyültebben a szubjektív jellem a jogtalanságot és bűntettet teszi céljává, ha nem is magában mint jogtalanságot és bűntettet, de nem is riad vissza tőlük, hogy elérje kitűzött célját.

Ezzel a különlegességgel és szubjektivitással szemben harmadszor a célok éppannyira ismét egyetemes és átfogóan tág tartalmúak lehetnek, másrészt mint önmagukban szubsztanciálisakat fogják fel és viszik keresztül őket. Az első tekintetben csak az abszolút filozófiai tragédiára, Goethe *Faustjára* emlékeztetek; ebben egyfelől a tudományban való kielégületlenség, másfelől a világi élet és a földi gyönyör elevensége, általában a tragikus kísérlet a szubjektív tudásnak és törekvésnek az abszolutummal lényegében és megjelenésében való közvetítésére, olyan tágkörű tartalmat ad, amelyhez hasonlót egyazon műben átfogni egyetlen drámai költő sem mert azelőtt. Éppígy Schiller Karl Moorja is fel van háborodva az egész polgári rend, kora világának és az emberiségének egész állapota ellen,

s ebben az általános értelemben lázad fel ellene. Wallenstein ugyancsak nagy általános célt tűz maga elé, Németország egységét és békéjét; de elhibázza ezt a célt mind eszközei által, amelyek csak mesterségesen és külsőleg összetartva, épp akkor törnek össze és szakadnak széjjel, amikor komolyra fordul a dolog, mind fellázadása miatt a császári tekintély ellen, amelynek hatalmán szét kell zúzódnia vállalkozásával. Efféle általános világcélok, amilyeneket Karl Moor és Wallenstein követnek, egyáltalán nem valósíthatók meg *egyetlen* egyén által *olyan módon,* hogy a többiek engedelmes eszközökké válnak, hanem önmaguk által érvényesülnek részint sokak akaratával, részint tudtuk ellen vagy nélkül. Példaképpen a céloknak mint magukban szubsztanciális céloknak felfogására csak Calderon néhány tragédiáját említem, amelyekben a szerelmet, becsületet stb. jogaik és kötelességeik tekintetében maguk a cselekvő egyének úgy kezelik, mintha magukban szilárd törvények kódexe szerint járnának el. Schiller tragikus alakjaiban is, bár egészen más álláspontón, gyakran előfordul ugyanez mindenekelőtt annyiban, hogy ezek az egyének mindjárt általános abszolút emberi jogok értelmében fogják fel céljaikat és szállnak síkra értük. Így gondolja már Ferdinánd őrnagy az *Ármány és szerelemben,* hogy a természet jogait védelmezi a divat illendőségeivel szemben, s mindenekelőtt Posa márki követel gondolatszabadságot mint az emberiség elidegeníthetetlen javát.

Általában azonban a modern tragédiában az egyének nem céljuk szubsztanciális volta miatt cselekszenek, s nem ez szenvedélyük hajtó ereje, hanem szívük és kedélyük szubjektivitása vagy jellemük különössége keres kielégülést. Mert még az imént idézett példákban is egyrészt ama spanyol becsület- és szerelmi hősök céljainak tartalma önmagában annyira szubjektív jellegű, hogy jogai és kötelességei közvetlenül egybeeshetnek a szív saját kívánságaival, másrészt Schiller ifjúkori műveiben a természetre, emberjogokra, világjavításra való hivatkozás inkább csak mint szubjektív lelkesedés rajongása jelenik meg; s ha idősebb korában Schiller érettebb pátoszt igyekezett érvényesíteni, ez épp azért történt, mert szándékában volt a modern drámai művészetben is újra helyreállítani az antik tragédia elvét. Hogy közelebbről érzékeltessem a különbséget, amely e tekintetben az antik és a modern tragédia között fennál, csak Shakespeare *Hamlet*jére utalok. Az alapjául

szolgáló összeütközés hasonló ahhoz, amelyet Aischylos a *Síri áldozat*ban, Sophoklés az *Elektrá*ban tárgyalt. Mert Hamlet atyját és királyát is megölték s anyja a gyilkos felesége lett. Ámde az, ami a görög költőknél erkölcsileg jogosult, Agamemnón halála, Shakespearenél egy elvetemült gonosztett kizárólagos alakját kapja, amelyben Hamlet anyja ártatlan, úgyhogy a fiúnak csak a testvérgyilkos királyon kell bosszút állnia, és benne nem olyasmit lát maga előtt, amit valóban tisztelnie kellene. A tulajdonképpeni összeütközés ezért nem is akörül forog, hogy a fiúnak erkölcsi bosszújában magának is meg kell sértenie az erkölcsiséget, hanem Hamlet szubjektív jelleme körül, akinek nemes lelke nem teremtődött efféle erélyes tevékenységre, s tele lévén undorral a világgal és az élettel szemben, elhatározás, próbák és a kivitelre való előkészületek között ide-oda űzve, elpusztul saját habozása és a körülmények külső bonyodalma következtében.

Ha most *másodszor* a modern tragédiának szembeszökőbb fontosságú oldala felé, nevezetesen a *jellemek* és összeütközésük felé fordulunk, akkor a legközelebb eső, amit kiindulópontul vehetünk, röviden összefoglalva, a következő:

A régi klasszikus tragédia héroszai készen találnak olyan körülményeket, amelyek között, ha szilárdan arra az *egyetlen* erkölcsi pátoszra határozzák el magukat, amely egyedül felel meg saját, magában kész természetüknek, szükségképp konfliktusba kerülnek az éppoly jogosult, szembenálló erkölcsi hatalommal. A romantikus jellemek ezzel szemben kezdettől fogva esetlegesebb viszonyok és feltételek széles körének közepette állnak, amelyeken belül lehetne így és másképp is cselekedni; így a konfliktus, amelyre természetesen a külső előfeltevések adnak okot, lényegileg a *jellemben* van; ennek engedelmeskednek az egyének szenvedélyükben, nem a szubsztanciális jogosultság miatt, hanem mert azok, amik. A görög hősök is egyéniségük szerint cselekszenek ugyan, de ez az egyéniség, mint mondottam, a régi tragédia magaslatán maga is szükségképp magában erkölcsi pátosz, míg a modern tragédiában a sajátos jellem mint olyan, amelynél esetlegesség dolga, hogy az önmagában jogosultat ragadja-e meg, vagy jogtalanságra és bűntettre viteti magát, szubjektív kívánságok és szükségletek, külső befolyások stb. szerint határozza el magát. Ezért itt összees*hetik* ugyan a cél erkölcsös volta és a jellem, ám ez az összeesés, a célok, szenvedélyek és szubjektív

bensőség különbségei miatt, nem *lényeges* alapja és objektív feltétele a tragikus mélységnek és szépségnek.

Ami maguknak a jellemeknek további *különbségeit* illeti, erről ama tarka sokféleség miatt, amelynek számára oly sok kapu áll nyitva ezen a területen, kevés általánost lehet mondani. Ezért csak a következő fő mozzanatokat érintem. — Egyik kézenfekvő, elég hamar szembetűnő ellentét, az *elvont* és ezért formális jellemzés ellentéte olyan egyénekkel, akik mint konkrét emberek elevenen lépnek elénk. Az első fajta példájaként idézhetjük különösen a franciák és olaszok tragikus alakjait. Mivel a régiek utánzásából fakadtak, többé vagy kevésbé csak bizonyos szenvedélyek, a szerelem, a becsület, a dicsőség, az uralomvágy, a zsarnokság stb. puszta megszemélyesítéseinek tekinthetők; cselekvéseik indítékait, valamint érzéseik mértékét és jellegét nagy deklamatorikus erővel és sok retorikai művészettel fejtik ugyan ki, de a kifejtés e módjával inkább Seneca balfogásaira, mintsem a görögök drámai mesterműveire emlékeztetnek. A spanyol tragédia is súrolja ezt az elvont jellemrajzolást. Itt azonban a szerelem pátosza a becsülettel, barátsággal, királyi tekintéllyel stb. való konfliktusban maga is olyan elvont-szubjektív jellegű, s jogai és kötelességei oly élesen körülhatároltak, hogy ha ebben a mintegy szubjektív szubsztancialitásban mint a tulajdonképpeni érdek akar szembetűnni, akkor alig engedi meg a jellemek teljesebb elkülönböződését. Mindamellett a spanyol alakok gyakran zártságot, bár nem igen tartalmas zártságot s úgyszólván merev személyiséget mutatnak, amely hiányzik a francia alakokból, míg a spanyolok ugyanakkor, a francia tragédiák lefolyásának kopár egyszerűségével szemben, a szomorújátékban is a belső sokféleség hiányát az érdekes helyzeteknek és bonyodalmaknak éleslátóan kitalált bőségével tudják helyettesíteni. — Az emberileg teljes egyének és jellemek ábrázolásának mestereiként azonban különösen az angolok tűnnek ki, közöttük pedig mindenekfelett Shakespeare áll utólérhetetlenül. Mert még akkor is, amikor valamilyen pusztán formális szenvedély, mint pl. a *Macbeth*ben az uralomvágy, az *Othello*ban a féltékenység, foglalja le tragikus hőseinek egész pátoszát, az ilyen absztrakció mégsem emészti fel a sokrétű egyéniséget, hanem ebben a meghatározottságban az egyének még mindig egész emberek maradnak. Sőt minél tovább halad Shakespeare a gonoszság és az együgyűség végletei felé is világszínpadának szélességében,

épp annál inkább látjuk, mint már előbb megjegyeztem, hogy még e szélső határokon sem meríti el alakjait gazdag költői dísz nélkül korlátoltságukban, hanem szellemmel és fantáziával ajándékozza meg őket, ama kép által, amelyben mint elméleti szemléletben objektív módon műalkotásként nézik magukat, magukat is önmaguknak szabad művészeivé teszi, s ezzel, jellemzésének teljes velőssége és hűsége mellett, érdeklődést tud kelteni bennünk éppúgy gonosztevők, mint a legközönségesebb, leglaposabb ripőkök és bolondok iránt. Hasonló természetű tragikus jellemeinek kifejezésmódja is; egyéni, reális, közvetlenül eleven, rendkívül változatos, s mégis, ahol szükségesnek látszik, oly fenséges és megkapó erejű a kifejezésben, oly bensőséges és leleményes a pillanatnyilag felmerülő képekben és hasonlatokban, oly ékesen szóló, nem az iskola, hanem az igazi érzés és a következetes jellem retorikájának értelmében, hogy a közvetlen elevenségnek és a belső lelki nagyságnak ez egyesülése tekintetében nem könnyen állítható melléje más drámai költő az újabbak közül. Mert Goethe hasonló természeti hűségre és egyéni jellemzésre törekedett ugyan ifjú korában, de nem volt meg benne a szenvedély belső ereje és magasrendűsége, Schiller pedig olyan erőszakosságra állította be magát, amelynek viharzó kiáradásából hiányzik a tulajdonképpeni mag.

A modern jellemeknek egy *második* különbsége a *szilárdságuk* vagy belső *ingadozásuk* és meghasonlásuk. A határozatlanság gyengesége, a reflexió ide-oda ingása, azoknak az okoknak a megfontolása, amelyek szerint igazodnia kell az elhatározásnak, fellép ugyan már a régieknél is itt-ott Euripidés tragédiáiban; ámde Euripidés már el is hagyja a jellemek és cselekmény kerek plasztikáját, s átmegy arra, ami szubjektív módon elérzékenyít. A modern szomorújátékban gyakrabban fordulnak elő az ilyen ingadozó alakok olyképpen, hogy önmagukban kettős szenvedély rabjai, amely az egyik elhatározásról, az egyik tettről a másikra viszi őket. Erről az ingadozásról szóltam már más helyen (Esztétika. I. rész. 250—254. l.) s itt még csak azt fűzöm hozzá, hogyha a tragikus cselekménynek az összeütközésen kell is alapulnia, mégis a meghasonlás belehelyezése *egy* és ugyanazon egyénbe mindig sok bajjal jár. Mert az ellentétes érdekekre való szétszakítottság alapja részint a szellem zavarossága és nyomottsága, részint gyengeség és éretlenség. Ilyen természetű még Goethe ifjúkori alko-

tásainak néhány alakja: pl. Weislingen, Fernando a *Stellában*, mindenekelőtt pedig Clavigo. Kettős emberek ezek, akik nem juthatnak el kész s ezáltal szilárd egyéniséghez. Már másként áll a dolog, ha egy önmagában biztos jellem két ellentétes életszférát, kötelességet stb. egyformán szentnek tart, s ő mégis kénytelen az *egyiknek* oldalára állni a másiknak kizárásával. Akkor ugyanis az ingadozás csak átmenet s nem magának a jellemnek lényege. Ismét más jellegű az a tragikus eset, amikor egy kedély, jobb akarása ellenére, a szenvedély ellentétes céljai között tévelyeg, mint pl. Schiller Szűze, s mármost e belső meghasonlásból önmagában és kifelé helyre kell állnia, vagy el kell buknia miatta. Ámde a belső meghasonlottság e szubjektív tragikumában, ha azt tragikus emelővé teszik, általában van egyrészt valami pusztán szomorú és kínos, másrészt valami bosszantó, s a költő jobban teszi, ha elkerüli, mint ha keresi és előszeretettel kialakítja. A legrosszabb azonban az, amikor a jellemnek és az egész embernek ilyen ingadozását és átcsapását mintegy ferde művészeti dialektikaként az egész ábrázolás elvévé teszik, s épp annak az igazságát akarják kimutatni, hogy nincs olyan jellem, amely önmagában szilárd és magabiztos volna. Különös szenvedélyek és jellemek egyoldalú céljai nem valósulhatnak ugyan meg zavartalanul, s a közönséges valóságban sem kíméli meg őket a viszonyok és az ellenálló egyének reagáló hatalma attól, hogy végességüket és tarthatatlanságukat tapasztalják; ezt a kimenetelt azonban, amely csak a tárgyilagos vég, nem kell mint dialektikus hajtószerkezetet mintegy magának az egyénnek közepébe behelyezni, különben a szubjektum mint *ez* a szubjektivitás csak üres határozatlan forma, amely nem nő össze elevenen a céloknak és jellemnek semmiféle meghatározottságával. Éppígy megint más valami az, ha úgy látszik, hogy az egész ember belső állapotának megváltozása következetesen folyik épp magából e saját különösségéből, úgyhogy akkor csak kifejlődik és felszínre kerül az, ami magánvalósága szerint eleve benne volt a jellemben. Így pl. Shakespeare Learjában az öreg férfiú eredeti balgasága őrültséggé fokozódik csakúgy, ahogyan Gloster szellemi vaksága valóságos testi vaksággá változik át, amelyben csak azután nyílik fel a szeme az igazi különbségre fiai szeretetében. — Az ingadozó és magukban meghasonlott jellemek amaz ábrázolásával szemben épp Shakespeare adja legszebb példáit a magukban szilárd és kö-

vetkezetes alakoknak, akik épp azzal okozzák vesztüket, hogy ilyen határozottan ragaszkodnak önmagukhoz és céljaikhoz. Mivel nem erkölcsi jogosultság, hanem csak egyéniségük formális szükségszerűsége hordozza őket, a külső körülményektől csábíttatják magukat tettükre, vagy vakon rohannak bele, s erős akaratukkal kitartanak mellette, még ha most csupán kényszerűségből teszik is azt, amit tesznek, hogy helytálljanak másokkal szemben, vagy éppen mert oda jutottak, ahová jutottak. Ama szenvedély keletkezése — amely magában megfelel a jellemnek, csak nem tört még felszínre eddigelé, most azonban kibontakozik — egy nagy léleknek ez a továbbhaladása és lefolyása, belső fejlődése, a körülményekkel, viszonyokkal és következményekkel vívott, önmagát elpusztító harcának rajza Shakespeare sok legérdekesebb tragédiájának fő tartalma.

Az utolsó fontos pont, amelyről most még beszélnünk kell, a *tragikus kifejlésre* vonatkozik, amely felé a modern jellemek tartanak, valamint a tragikus *megbékélés* jellegére, amely e szerint az álláspont szerint lehetséges. Az antik tragédiában az örök igazságosság mint a sors abszolút hatalma menti meg és tartja fenn az erkölcsi szubsztancia összhangját a magukat önállósító és ezáltal összeütközésbe kerülő különös hatalmakkal szemben, s uralmának belső ésszerűsége mellett megnyugtat bennünket maguknak az elbukó egyéneknek látványa által. Ha a modern tragédiában hasonló igazságosság lép fel, akkor ez a célok és jellemek különössége miatt egyrészt elvontabb, másrészt az elmélyültebb jogtalanság és ama bűntettek mellett, amelyekre az egyének kényszerülnek, ha felül akarnak kerekedni, hidegebb bűnügyi természetű. Macbeth pl., Lear idősebb leányai és férjeik, az elnök az *Ármány és szerelemben*, III. Richárd stb., stb. borzalmas tetteik miatt nem érdemelnek jobbat, mint ami történik velük. A kifejlésnek ez a módja rendszerint az, hogy az egyének szétzúzódnak egy lényeges hatalmon, amelynek ellenére akarják megvalósítani különös céljukat. Így bukik el pl. Wallenstein a császári hatalom szilárdságán, de az öreg Piccolomini is, aki a törvényes rend mellett foglalva állást, elárulta barátját és visszaélt a barátság formájával, megbűnhődik odaáldozott fia halála által. Berlichingeni Götz is politikailag fennálló s magát szilárdabban megalapozó állapotot támad meg, s tönkremegy belé, másrészt Weislingen és Adelheid, bár e törvényes hatalom oldalán állnak, mégis jogtalanság és hitszegés által maguk idé-

zik elő szerencsétlen végüket. A jellemek szubjektivitása mellett mindjárt fellép itt az a követelmény, hogy az egyéneknek önmagukban is egyéni sorsukkal megbékélteknek kellene mutatkozniok. Ez a megnyugvás egyrészt vallásos jellegű lehet: az egyén abban a tudatban él, hogy világi egyéniségének pusztulásával szemben magasabb, elpusztíthatatlan boldogság van számára biztosítva; részint formálisabb, de világi jellegű: a jellem ereje és következetessége kitart a pusztulásig, anélkül, hogy megtörne, s így nem veszélyeztetett energiában megőrzi szubjektív szabadságát minden körülménnyel és szerencsétlenséggel szemben; részint tartalmasabb végül annak elismerése által, hogy csupán cselekedetének megfelelő, bár keserves sors jut osztályrészéül.

Másfelől azonban a tragikus kifejlés csupán szerencsétlen körülmények és külső esetlegességek hatásaként is jelentkezik, amelyek éppúgy másképp is fordulhattak volna és szerencsés véget vonhattak volna maguk után. Ebben az esetben csak az a látvány marad meg számunkra, hogy a modern egyéniség a jellem, a körülmények és bonyodalmak különössége mellett önmagában minden földi dolgok esendőségének szolgáltatja ki magát, s kénytelen a végesség sorsát hordozni. Ez a puszta gyász azonban üres, s különösen akkor válik csupán borzalmas külsőleges szükségszerűséggé, amikor azt látjuk, hogy önmagukban nemes, szép lelkek elpusztulnak az ilyen harcban csakis külső szerencsétlen véletlenek miatt. Az ilyen esemény nagyon erősen hathat ránk, de csak förtelmesnek tűnik fel, s közvetlenül feltolakszik az a követelmény, hogy a külső véletleneknek összhangban kell lenniök azzal, ami ama szép jellemek tulajdonképpeni belső természete. Csak ebben a tekintetben békülhetünk meg pl. Hamlet és Júlia pusztulásával. Külsőleg véve Hamlet halála úgy tűnik fel, hogy véletlenül okozta a Laertesszel vívott párviadal és a kardok elcserélése. De Hamlet kedélyének hátterében kezdettől fogva rejtőzik a halál. A végesség zátonya nem elég neki; az ilyen gyász és lágyság, ez a bánat, ez az undor az élet minden állapotával szemben eleve érezteti velünk, hogy e rettenetes környezetben elveszett ember, akit a belső életuntság már csaknem felemésztett, még mielőtt a kívülről jövő halál öleli karjaiba. Ugyanígy vagyunk Júliával és Rómeóval. E gyengéd virágnak nem felel meg a talaj, amelybe ültették, s számunkra nem marad más hátra, mint hogy megsirassuk gyászos mulandósá-

gát e szép szerelemnek, amelyet, mint puha rózsát e véletlen világ völgyében, letörnek vad viharok és égiháborúk, s nemes jóakaratú okosság tökéletlen számításai. E fájó érzés azonban, amely elfog bennünket, csak fájdalmas megbékélés, *boldogtalan boldogság* a szerencsétlenségben.

ββ) Ahogyan a költők az egyének puszta bukását mutatják be, éppúgy a bonyodalmak ugyanazon esetlegességének olyan fordulatot is adhatnak, hogy abból, bármily kevéssé engedik meg látszólag az egyéb körülmények, ama viszonyok és jellemek szerencsés kimenetele is származik, amelyek és akik iránt érdeklődést keltettek bennnünk. Az ilyen kedvező sorsnak legalábbis annyi joga van, mint a kedvezőtlennek, s ha csupáncsak erről a különbségről van szó, akkor meg kell vallanom, hogy én a magam részéről jobb szeretem a szerencsés kimenetelt. S miért is ne? Azt, hogy a puszta szerencsétlenséget, csak azért, mert szerencsétlenség, többre tartsuk egy szerencsés megoldásnál, nem lehet mással megokolni, mint bizonyos előkelő érzékenységgel, amely gyönyörködik a fájdalomban és szenvedésben, s ebben érdekesebbnek találja magát, mint fájdalommentes helyzetekben; ez utóbbiakat közönségeseknek tekinti. Ha tehát az érdekek önmagukban véve olyan természetűek, hogy tulajdonképp nem érdemes értük feláldozni az egyéneket, mivel anélkül, hogy megtagadnák önmagukat, lemondhatnak céljaikról vagy kölcsönösen megegyezhetnek rájuk vonatkozóan, akkor a végnek nem kell tragikusnak lennie. Mert a konfliktusok és a megoldás tragikumát általában csak ott kell érvényesíteni, ahol szükségessé teszi az, hogy egy magasabb szemlélet jusson jogához. Ha azonban hiányzik ez a szükségszerűség, akkor semmi sem igazolja a puszta szenvedést és szerencsétlenséget. Ebben van a természetes alapja a *színműveknek* és *drámáknak*, ezeknek az átmeneti formáknak tragédiák és komédiák között. Ennek a műfajnak tulajdonképpeni költői álláspontját már előbb jellemeztem. Nálunk németeknél azonban részint a meghatót kereste a polgári élet és a család körében, részint a lovagi élettel foglalkozott, ahogyan a *Götz* óta divatba jött, főleg pedig az *erkölcs* diadalát ünnepelték a leggyakrabban ezen a téren. Rendszerint szó van itt pénzről és vagyonról, rendi különbségekről, boldogtalan szerelmekről, rosszaságokról kisebb körökben és szűkebb viszonyok között s több efféléről, általában arról, ami már egyébként is minden nap előttünk van, csak azzal a kü-

lönbséggel, hogy az ilyen morális darabokban az erény és a kötelesség győzedelmeskedik, a bűn pedig megszégyenül és megbűnhődik, vagy megbánást mutat, úgyhogy a megbékélés ebben a morális végben van, amely mindent jóvá tesz. Ezáltal a főérdek az érzület és a jó vagy rossz szív szubjektivitásába helyeződik át. Minél inkább azonban az elvont normális érzület körül forog minden, annál kevésbé lehet egyfelől egy dolognak, egy magában lényeges célnak pátosza az, amihez az egyéniség kapcsolódik, míg másfelől végeredményben a meghatározott jellem sem tarthat ki és nem érvényesülhet. Mert ha egyszer mindent a pusztán morális érzületre és a szívre vonatkoztatunk, akkor a morális reflexió e szubjektivitásában és erejében a jellem vagy legalább a különös célok meghatározottságának nincsen többé támasza. A szív megszakadhat és érzületeiben megváltozhatik. Az olyan megható színművek tehát, mint pl. Kotzebue »*Menschenhass und Reue*«* című darabja, valamint sok morális vétség Iffland drámáiban, pontosan véve, tulajdonképp nem is végződnek sem jól, sem rosszul. A fődolognak ugyanis rendszerint a megbocsátás és a javulás igérete a vége, s itt azután előfordul a belső megfordulásnak és a megváltozásnak minden lehetősége. Ez persze a szellem magasrendű természete és nagysága. Ha azonban a fickó, mint Kotzebue hősei többnyire, s Ifflandéi is néha, gézengúz, gazember volt, s most javulást igér, akkor az ilyen legénynek, aki természettől fogva semmirekellő, a megtérése is képmutatás, vagy olyan felszínes lehet, hogy nem nyúlik mélyre, s pillanatnyilag véget vet ugyan külsőleg a dolognak, alapjában véve azonban még sok rosszhoz vezethet, ha a helyzet újból kezd megváltozni.

γγ) Ami végül a modern *komédiát* illeti, lényeges fontosságot nyer benne különösen egy különbség, amelyet már a régi attikai komédiával kapcsolatban érintettem; nevezetesen az a különbség, vajon a cselekvő személyek boldogsága és egyoldalúsága csak mások számára látszik-e nevetségesnek, vagy éppúgy önmaguk számára is, hogy tehát a komikus alakokon csak a nézők nevethetnek-e, vagy ők maguk is. Aristophanés, az igazi komikus költő, csak ez utóbbit tette meg ábrázolása alapelvévé. De már az új görög komédiában, majd Plautusnál és Terentiusnál kialakul az ellenkező irány, s ez azután a mo-

* »Az embergyűlölés és megbánás« címmel magyarra fordította Kóré Zsigmond. Sz. S.

dern vígjátékban olyan általános érvényességet nyer, hogy egy sereg komikus alkotás ezáltal többé vagy kevésbé a puszta prózai nevetséges, sőt az örömtelen és visszataszító felé fordul. Különösen pl. Molière áll ezen az álláspontón finomabb komédiáiban, amelyek nem bohózatoknak vannak szánva. A prózainak itt abban van az alapja, hogy az egyének nagyon komolyan veszik céljukat. E komolyság minden buzgalmával követik ezért ezt a célt, s ha a végén megcsalják őket ebben, vagy maguk teszik azt tönkre, akkor nem nevethetnek szabadon és kielégülten a többiekkel, hanem rászedett tárgyai csupán egy idegen, többnyire kárörömmel vegyes nevetésnek. Így pl. Molière *Tartuffe*-je, *le faux dévot*,* mint egy igazi gazember leleplezése nem vidám, hanem nagyon komoly valami, s a megcsalt Orgon ámítása a szerencsétlenség oly kínosságáig fokozódik, amelyet csak az a *deus ex machina* oldhat meg, hogy a rendőrbiztos azt mondhatja neki végül:

Uram, térjen magához az izgalmakból végre:
A mi fejedelmünk a fondorlat ellensége,
Őt senki meg nem csalja, szeme vesékbe lát,
Nincs az a gonosz ármány, nincs az a raffinált
*Cselszövés, mely befogja.***

(Jankovich Ferenc fordítása)

Még az olyan szilárd jellemek rút absztrakciója sem, mint pl. Molière fösvénye, akiknek korlátolt szenvedélyükben való abszolút komoly elfogultsága nem engedi, hogy megszabadítsák a kedélyt e korláttól — még az sem komikus a szó tulajdonképpeni értelmében. — Kiváltképp ezen a téren azután kárpótlásul a pontos jellemrajzolás finoman kiképzett ügyessége vagy a jól kigondolt intrika a legjobb alkalmat találja az okos remeklésre. Az intrika legnagyobbrészt azáltal jön létre, hogy az egyén a többiek megtévesztésével igyekszik elérni céljait olyképpen, hogy úgy látszik, mintha érdekeikhez kapcsolódnék, s

* A szenteskedő. Sz. S.

** *Remettez-vous, monsieur, d' une alarme si chaude,*
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs.
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

ezeket támogatná, de valójában abba az ellentmondásba viszi őket, hogy e hamis támogatás által maguk semmisítik meg magukat. Ez ellen azután azt a közönséges ellenszert használják, hogy maguk is tettetik magukat, s így a másikat ugyanabba a zavarba hozzák; olyan ide-oda lengés ez, amely a legszellemesebben végtelen sok helyzetben minden irányban fordítható és össze-vissza szőhető. Az ilyen intrikák kitalálásának és bonyolításának legfinomabb mesterei a spanyolok, s ebben a szférában sok kedveset és kiválót nyújtottak. Tartalmukat a szerelem, becsület stb. érdekei szolgáltatják, amelyek a szomorújátékban a legmélyebb összeütközésekhez vezetnek, a vígjátékban ellenben eleve szubsztancia nélkülieknek bizonyulnak és komikusan semmivé lesznek, mint pl., amikor valaki büszkeségből nem akarja megvallani régóta érzett szerelmét s a végén mégis épp ezért maga árulja el. A személyek végül, akik kigondolják és vezetik az efféle intrikákat, rendszerint, miként a római vígjátékban a rabszolgák, a modernben az inasok és komornák, akik nem tartják tiszteletben uraságuk céljait, hanem előnyük szerint mozdítják elő vagy teszik semmivé, és csak azt a nevetséges látványt nyújtják, hogy tulajdonképp az urak a szolgák, a szolgák pedig az urak, vagy legalább alkalmat adnak egyébként komikus helyzetekre, amelyek külsőlegesen vagy kifejezett felbujtásra alakulnak. Mi magunk, mint nézők, ismerjük a titkot, s biztonságban lévén minden cseltől és csalástól, amelyet gyakran nagyon komolyan űznek a legtiszteletreméltóbb és legjobb apák, nagybácsik stb. ellen, nevethetünk minden ellentmondáson, amely magukban az ilyen rászedésekben rejlik vagy nyíltan napvilágra jut.

Ily módon a modern vígjáték általában magánérdekeket ábrázol és e kör jellemeinek véletlen félszegségeit, nevetségességeit, rendellenes szokásait és balgaságait rajzolja a néző számára részint jellemfestésben, részint a helyzetek és állapotok komikus bonyodalmaiban. Olyan szabad vidámság azonban, amilyen állandó megbékélésként átvonul az egész aristophanési komédián, nem élénkíti az efféle vígjátékokat, sőt ezek visszataszítóan is hathatnak, ha az önmagában rossz, a szolgák csele, a fiúk és gyámgyermekek csalárdsága győzedelmeskedik érdemes urakon, apákon és gyámokon, anélkül, hogy ezeket az öregeket rossz előítéletek vagy különcségek vezetnék, amelyek miatt szabad volna őket ebben a tehetetlen balgaságban nevetségessé tenni és mások céljainak kiszolgáltatni.

Viszont azonban a komédiának ezzel az egészben prózai tárgyalásmódjával szemben a modern világ is kialakította a vígjátéknak olyan álláspontját, amely valóban komikus és költői jellegű. Itt ugyanis a kedély jóérzése, a magabiztos jókedv minden balsiker és elhibázás ellenére, az önmagában boldog balgaságnak, bolondságnak és szubjektivitásnak általában dévajsága és hetykesége adja újra az alaptónust, s ezzel a humor elmélyültebb bőségében és bensőségében, szűkebb vagy tágabb körökben, jelentéktelenebb vagy fontosabb tartalomban, ismét helyreállítja azt, amit a maga területén Aristophanés vitt a legnagyobb tökélyre a régieknél. E szféra legragyogóbb példájaként végezetül itt is még egyszer Shakespearet inkább csak említem, mintsem jellemzem.

A komédia kialakulásának fajaival most tudományos fejtegetésünk igazi végére értünk. Kezdtük a szimbolikus művészettel, amelyben a szubjektivitás azért küzd, hogy mint tartalom és forma megtalálja magát és váljék objektívvá; majd áttértünk a klasszikus plasztikára, amely a magában világossá vált szubsztanciálist állítja maga elé eleven egyéniségben, s végeztük a kedély és bensőség romantikus művészetében az önmagában szabadon szellemileg mozgó abszolút szubjektivitással, amely, magában kielégülten, már nem egyesül az objektívvel és különössel, s e felbomlás negatívumát a komikum humorában tudatosítja a maga számára. Ámde ezen a csúcsponton a komédia egyszersmind a művészetnek általában felbomlásához vezet. Minden művészet célja a szellem által létrehozott azonosság, amelyben az örökkévaló, isteni, magán- és magáértvaló igazi reális megjelenésben és alakban nyilatkozik meg külső szemléletünknek, a kedélynek és képzeletnek. De ha a komédia ezt az egységet csak felbomlásában ábrázolja, amennyiben az abszolutum, amely realitássá akar válni, magát ezt a megvalósulást megsemmisítve látja amaz érdekek által, amelyek a valóság elemében most felszabadultak s már csak az esetlegesre és szubjektívra irányulnak: akkor az abszolutum jelenvalósága és működése nem lép fel többé pozitív egyesülésben a reális lét jellemeivel és céljaival, hanem csupán abban a negatív formában érvényesül, hogy minden neki meg nem felelő megszűnik és csak a szubjektivitás mint olyan mutatkozik egyúttal ebben a felbomlásban önmagában bizonyosnak és biztosítottnak. —

Ilyképpen most egészen végig filozófiailag koszorúba fontuk a szép minden lényeges meghatározását és a művészet min-

den alakítását, s ez a legméltóbb feladathoz tartozik, amelyet a tudomány elvégezni képes. Mert a művészetben nem pusztán kellemes vagy hasznos játékszerrel van dolgunk, hanem a szellem megszabadításával a végesség tartalmától és formáitól, az abszolutumnak az érzékiben és megjelenőben való jelenvalóságával és megbékélésével, az igazság olyan kibontakoztatásával, amely nem merül ki a természet rajzaként, hanem megnyilatkozik a világtörténelemben, amelynek maga a legszebb oldala s a legjobb jutalom a valóságban végzett kemény munkáért és a megismerés keserves fáradozásaiért. Ezért nem lehetett vizsgálódásunk műalkotások puszta bírálata vagy útmutatás műalkotások létrehozására, hanem célja csak az volt, hogy a szép és a művészet alapfogalmát nyomon kövessük megvalósulásának minden fokán keresztül, s a gondolkodás által felfoghatóvá tegyük és igazoljuk. Vajha előadásaim kielégítették volna Önöket e fő pontra vonatkozóan, s ha a kötelék, amely általában és e közös célra összefűzött bennünket, most feloldódott, helyette — s ez végső kívánságom — fűzzön össze bennünket a szép és igaz eszméjének magasabb elpusztíthatatlan köteléke, s egyesítsen bennünket szorosan mostantól minden időkre.

Névmutató

Aischinés (i. e. 389—314) görög szónok 339
Aischylos (i. e. 525—456) görög tragédiaköltő 77, 159, 370, 375, 392, 408, 412, 416, 417, 421, 428
Alkaios (i. e. 600 körül) görög lantos költő 228, 229, 357
Ambrus, szent (Ambrosino) (340—397) egyházi író 236
Anakreón (i. e. 572—487) görög lirikus költő 329, 352
Ariosto, Lodovico (1478—1533) olasz eposzköltő 71, 72, 264, 270, 272, 286, 292, 297, 316, 317
Aristophanés (i. e. 450—387) görög vígjátékköltő 386, 392, 393, 405, 406, 412, 423, 424, 435, 437, 438
Aristotelés (i. e. 384—322) görög filozófus és tudós 271, 370, 375, 380, 384, 402
Augustus, Octavianus (i. e. 63. — i. sz. 14.) az első római császár (i. e. 31. — i. sz. 14.) 338, 358
Ágoston, szent (Augustinus Aurelianus) (354—430) egyházi bölcselő 236

Bach, Johann Sebastian (1685—1750) német zeneköltő 145, 163
Berlichingeni Götz (Gottfried) (1480—1562) a »vaskezű« lovag, 432, 434
Blumauer, Alois (1755—1798) német költő 284
Boccaccio, Giovanni (1313—1375) olasz humanista író 90, 315
Bodmer, Johann Jakob (1698—1783) svájci német költő és író 285
Boisserée, Melchior (1786—1851) német művészettörténész 37, 44
Boisserée, Sulpice (1783—1854) német művészettörténész 37, 44 295, 296
Borsády (Bevilaqua) Béla (1885) műfordító 295, 296
Bouillon, Gottfried (1061—1110) az I. keresztes hadjárat vezére 278
Bürger, Gottfried August (1747—1794) német költő 326

Caesar, Caius Julius (i. e. 100—44) római hadvezér és államférfi 311
Calderon, Pedro C. de la Barca Henao y Riaño (1600—1681) spanyol drámai költő 380, 382, 427
Camoens, Luiz de (Luiz Vaz de C.) (1524—1580) portugál költő 270, 272, 317
Carracci, Lodovico (1555—1619) olasz festő 37
Cervantes, Saavedra, Miguel de (1547—1616) spanyol költő 316, 317
Cicero, Marcus Tullius (i. e. 106—43) római szónok, politikus és filozófiai író 222, 396
Cimabue, Giovanni (1240—1302) olasz festő és építész 89
Correggio, Allegri Antonio (1494 körül — 1534) olasz festő 31, 54, 63, 82, 95
Dante, Alighieri (1265—1321) 88, 192, 221, 242, 266, 270, 276, 285, 286, 297, 312, 313, 318

Denner, Balthasar (1685—1749) német festő 49
Devecseri Gábor (1917) költő és műfordító 293, 294
Diderot, Denis (1713—1784) francia filozófus 60, 62, 377
Dóczi Lajos (1845—1919) költő és publicista 353
Duccio di Buoninsegna (született a XIII. század második felében — meghalt a XIV. század első felében) olasz festő 89
Durante, Francesco (1684—1755) olasz zeneköltő 152
Dürer, Albrecht (1471—1528) német festő 54, 81, 97
Dzselal eddin Rúmi (1207—1273) azerbajdzsán költő 308

Etele (Attila) (?—453) hun király 268, 282
Euripidés (i. e. 484—406) görög tragédiaköltő 418, 424, 430

Ferenc, szent (Assisi) (1182—1226) rendalapító 43, 91
Fiesole, Fra Angelico da (beato Angelico) családi nevén Guido di Pietro (1387—1455) olasz festő 91, 92
Firduszi, Abul-kászim Manszúr (940 körül — 1020) perzsa költő 307
Frigyes, II. (Nagy) (1712—1786) porosz király (1740—1786) 362
Fülöp Ágost, II. (1165—1223) francia király (1180—1223) 315
Fülöp, Burgundi (II. vagy Bátor) (1342—1404) Burgundia hercege 44

Gessner, Salamon (1730—1788) német idillköltő és festőművész 302
Ghiberti, Lorenzo (1378—1455) olasz szobrász ötvös és rézöntő 90
Giorgione de Castelfranco (Barbarelli, Giorgio) (1477—1511) olasz festő 72
Giotto di Bondone (1266 körül — 1337) olasz festő és építész 90, 91
Gluck, Christoph Wilibald (1714—1787) német zeneköltő 152, 162
Goethe, Johann Wolfgang (1749—1832) 31, 57, 60, 62, 64, 71, 75, 211, 223, 242, 260, 268, 319, 326, 327, 329, 330, 332, 339, 352, 353, 363, 377, 378, 379, 383, 384, 386, 389, 390, 396, 408, 426, 430
Gottsched, Johann Christoph (1700—1766) német író és tudós 360

Hafiz, Semsz eddin Mohammed (1318—1899) perzsa költő 329, 352, 355
Händel, Georg Friedrich (1685—1759) német zeneköltő 132, 160, 162
Hariri, Abu Muhammed Kászim ibn Ali (1054—1121) arab nyelvész és költő 307
Haydn, Joseph (1732—1809) német zeneszerző 152
Hemling, (Memling), Hans (1430—1440 körül — 1494) németalföldi festő 37
Herder, Johann Gottfried (1744—1803) német költő 222, 312, 332
Hérodotos (i. e. 500—424 körül) görög történetíró 187, 199, 200, 258
Hésiodos (i. e. 8. század körül) görög költő 253, 254, 258, 313
Homéros (i. e. 8. század körül) 77, 211 215, 216, 221, 222, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 268, 269, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 293, 296, 298, 306, 310, 313, 314, 316, 317, 337, 346, 383
Horatius, Quintus H. Flaccus (i. e. 65—8) római költő 222, 235, 236, 324 326, 335, 338, 343, 349
Hübner, Julius (1806—1882) német festő 71

Ibikus (Ibykos) i. e. 536 körül) görög költő 323
Iffland, August Wilhelm (1759—1814) német színész 395, 435

Jankovich Ferenc (1897) műfordító 436

Johnson, Samuel (1709—1784) angol tudós, költő és műbíráló 310
József, II. (1741—1790) német római császár, magyar király 362

Kallinos (i. e. 724—720 körül) ephesosi görög elégiaköltő 326
Kleón (i. e. 5. sz.) athéni bőrkereskedő és demagóg 393, 424
Kálidásza (i. e. 5. század szanszkrit drámai költő 382
Károli Gáspár (1529—1591) a biblia első fordítója 347
Károly, Merész (Charles le Téméraire) (1433—1477) Burgundia hercege 44
Károly, Nagy (742—814) frank király 780-tól, császár 800-tól 315
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724—1803) német költő 242, 268, 285, 287, 288, 318, 329, 338, 348, 349, 360, 361, 363
Koré Zsigmond (1761—1793 festő és író 435
Kotzebue, August (1761—1819) német vígjátékíró 395, 406, 435
Kügelchen, Gerhard von (1772—1820) német festő 67, 83

Leonardo da Vinci (1452—1519) 63, 79, 94
Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781) német drámaíró, publicista és műbíráló 223, 377, 386
Livius, Titus (i. e. 59. — i. sz. 17) római történetíró 284
Lotti, Antonio (1667—1740) olasz zeneköltő 152
Lucanus, Marcus Annaeus (i. sz. 39—65) római költő 271

Macbeth (uralkodott 1040—1057) skót király 429, 432
Macpherson, James (1736—1796) skót költő 310
Marmontel, Jean Francois (1723—1799) francia író 160
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Guido da Castel S. Giovanni) (1401—1428 körül) olasz festő 91, 92
Menenius, Agrippa (? — i. e. 494) római patricius 284
Mengs, Anton Raphael (1728—1779) német festő 59
Metastasio, Pietro Domenico Bonaventura (Trapassi) (1698—1782) olasz költő 114, 160
Milton, John (1608—1674) angol költő 285, 318
Mithridatés (uralkodott i. e. 121—64) pontusi király 74
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791) német zeneköltő 136, 152. 397
Müllner, Adolf (1774—1829) német drámaíró és kritikus 411
Michelangelo, Buonarroti (1475—1564) olasz szobrász, festő, építész és költő 78, 79
Mohnike, Gottlieb Christian Friedrich (1781—1841) német irodalomtörténész 240
Molière, (Jean Baptiste Poquelin) (1622—1673) francia vígjátékíró 436

Nikias (i. e. 5. sz.) athéni államférfi és hadvezér 393
Niszámi, Gandzsevi (1140—1203) azerbajdzsán eposzköltő 308

Osszián (valószínűleg i. sz. III. század körül) kelta bárd 257, 264, 266, 270, 282, 288, 310
Ostade, Adrian van (1610—1685) holland festő 64
Ovidius, Publius O. Naso (i. e. 43—i. sz. 17.) 236
Orleansi szűz (Jeanne d'Arc) (1412—1431) francia szabadsághős 295

Palestrina, Giovanni (vagy Gianetto) Pierluigi da P. (családi nevén Sante) (1514—1594) olasz zeneköltő 152
Parmenidés, eleai (i. e. 515—510 körül) görög filozófus 253
Pausanias (II. század körül) görög utazó és történetíró 339
Pergolese, Giovanni Battista (1710—1736) olasz zeneköltő 152

Perugino, Pietro (Vanucci) (1446—1523) olasz festő 94
Petrarca, Francesco (1304—1374) olasz költő és humanista író 88
Philostratos (II. század vége és III. század eleje) görög filozófus és szónok 31
Piccini, Niccoló (1728—1800) olasz zeneköltő 160
Piccolomini, Octavio (1599—1656) Wallenstein tábornoka 394, 432
Pindaros (i. e. 522—442) görög költő 228, 326, 327, 328, 337, 338, 339 358
Plautus, Titus Maccius (i. e. 354—180) római vígjátékíró 407, 435
Polygnotos (i. e. 475—455) görög festő 31
Pythagoras, samosi (i. e. 571—497 körül) görög filozófus 37, 137, 193, 252

Rafael (Raffaello Santi) (1483—1520) olasz festő 17, 28, 31, 37, 39, 43, 54, 74, 79, 94, 95, 98
Raoul-Rochette, Désiré (1790—1854) francia régész 17
Rask, Rasmus Christian (1787—1832) dán nyelvész 240
Reichard, Johann Friedrich (1752—1814) német zeneszerző 132
Reni, Guido (1575—1642) olasz festő 40, 45
Richárd, III. (1452—1485) angol király 432
Rossini, Gioacchino Antonio (1792—1868) olasz zeneszerző 162, 170
Rousseau, Jean-Jacques (1712—1778) francia filozófus 162
Rubens, Peeter Pauwel (1577—1640) flamand festő 31
Rumohr, Karl (1785—1843) német művészettörténész 86, 89, 91, 92, 94
Rückert, Friedrich (1788—1866) német költő 307

Sándor, Nagy (i. e. 356—323) makedón király 202, 214, 278, 290, 309, 316
Sappho (i. e. 7—6. század körül) görög költőnő 228, 229, 357
Schadow, Godenhaus Friedrich Wilhelm (1789—1862) német festő 71, 72
Schikaneder, Emanuel (1751—1812) osztrák opera- és vígjátékköltő 160
Schiller, Johann Christoph Friedrich (1759—1805) német költő 114, 159, 222, 223, 293, 323, 326, 327, 330, 336, 353, 363, 377, 378, 379, 381, 384, 396, 426, 427, 430, 431
Schlegel, August Wilhelm (1767—1845) német kritikus, költő, műfordító 51, 381
Schlegel, Friedrich (1759—1805) német költő 381
Schoreel, Jan (1495—1569) német-alföldi festő 42
Seneca, Lucius Annaeus (i. sz. 4—65) 429
Shakespeare, William (1564—1616) 71, 271, 371, 378, 379, 382, 383, 394, 427, 428, 429, 431, 432, 438
Sixtus, IV. (Francesco de la Rovere) 1471—1484 pápa, a Sixtus-kápolna építtetője 39, 43, 76
Sokratés (i. e. 469—399) görög filozófus 78, 393, 424
Solón (i. e. 6. század) athéni törvényhozó 252
Sophoklés (i. e. 496—406) görög tragédiaköltő 77, 159, 256, 370, 392, 412, 416, 417, 418, 428
Suetonius, Gaius Tranquillus (i. sz. 75—160) római történetíró 338

Szaádi Muszlih-eddin azerbajdzsán költő (1184—1292) 308
Szasszanidák perzsa uralkodóház (226—642) 307

Tacitus, Cornelius (54 vagy 56—117) római történetíró 199
Tankréd (Tancrède) (1078—1112) keresztes vitéz 396
Tasso, Torquato (1544—1595) olasz költő 71, 223, 264, 270, 272, 278, 285, 288, 292, 297, 317, 384, 408

Theokritos (i. e. 3. század) görög költő 302
Thukydidés (i. e. 471—396) görög történetíró 199
Tieck, Ludwig (1773—1853) német költő és műfordító 381, 386
Tizian (Tiziano Vecelli da Cadore) (1477—1576) olasz velencei festő 80, 95
Terentius, Publius T. Afer (i. e. 190 körül — 159) római vígjátékíró 435
Tyrtaios (i. e. 685—668 körül) görög elégiaköltő 121, 326

Van Dyck, Anthonis (1599—1641) németalföldi festő 66, 76
Van Eyck, Huybrecht (1366 körül — 1426) németalföldi festő 96
Van Eyck, Jan (?—1440) flandriai festő 36, 37, 39, 44, 58, 96
Vasari, Giorgio (1511—1574) olasz festő és műtörténész 92
Vergilius, Publius V. Maro (i. e. 70—19) római költő 88, 222, 253, 280, 282, 284, 297, 302, 316, 317
Voltaire (Francois-Marie Arouet), (1694—1778) francia filozófus, író és történész 271, 285, 318, 386, 396
Voss, Johann Heinrich (1751—1826) német költő és műfordító 229, 242, 319

Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius (1583—1634) német császári hadvezér, Friedland hercege 394, 427, 432
Wolf, Christian (1679—1754) német filozófus 286
Wolff, Friedrich August (1759—1824) német nyelvész, a klasszikafilológia megalapítója 297

Xenophanés (i. e. 576—490) görög filozófus, az eleai iskola megalapítója 253
Xenophón (i. e. 434—355) athéni történetíró és hadvezér 199

Irodalmi és mitológiai alakok

Abbadona 286
Ábrahám 72
Achilleus 75, 77, 192, 215, 259, 264, 266, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 291, 293, 294, 296, 299, 300, 310, 419
Adelheid 432
Aeneas 280, 281, 285, 292, 296, 316
Agamemnón 77, 78, 215, 264, 281, 291, 293, 296, 299, 417, 419, 428
Ajas 78, 216, 370
Amadisok 315
Amália 293
Amphitryón 407
Andromaché 293
Angelica 72
Antigoné 77, 373, 416, 420, 421
Antonio 408
Apollón 77, 287, 296, 339, 408, 421
Apostol 65, 68, 91
Arlecchino 395
Armida 71, 297
Arthur király 315
Athéné 259, 421
Atyaisten 36, 68, 286
Azan aga 332
Ádám 286, 421, 422
Ámor 72

Bakchos 18, 302, 415, 424
Bölcs Náthán 223, 386
Buttler 394

Cerberus 285
Cid 264, 272, 276, 277, 312
Cidli 329
Clavigo 431

Diana 77
Dido 285, 297
Diomédes 310
Dottore 395

Elektra 417, 428
Eos 214
Erlkönig 351
Eros 328
Eumenidák 370, 408, 417, 421
Éj királynője 160
Éva 422

Fanny 329
Faun 18, 302
Faust 426
Fenris-farkas 311
Ferdinand 427
Fernando 431
Fortinbras 373

Gabriel 286
Géniusz 286
Gloster 431
Gordon 394

Haimón 420
Hamlet 373, 427, 428, 433
Hagen 282
Hekabé 293
Hektór 215, 279, 280, 293, 294, 300, 419
Heléné 299
Héphaistos 285
Héraklés 32, 72, 389, 408
Hermann 268, 361
Hertha 361
Hérosz 265, 314, 329
Horus 17

Ibykus 323
Iphigénia 223, 384, 389, 416
Isis 17
Isméné 77
Izsák 72

Jáfet 286
Jákob 72
János 36, 79
József 36, 41
Júlia 71, 373, 433
Jupiter 36

Kalchas 259
Kalypso 279, 285, 291
Kirké 279, 285
Klytaimnéstra 77, 417, 421
Kreón 416, 420
Krimhilda 268
Krisztus 17, 20, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 65, 67, 68, 74, 75, 76, 78, 79, 86, 91, 96, 148, 268, 286, 305, 312, 315, 426

Laertes 433
Laios 373
Laistrygónok 279
Laokoón 33
Lear 431, 432
Léda 298
Lernai kígyó 32

Madonna 17, 35, 39, 91, 101
Mahomet 396
Mária 36, 39, 41, 42, 44, 45, 57, 76, 79, 312
Mária Magdolna 82
Mars 285, 287
Medor 72
Márta 44
Megváltó 91, 92
Mercurius 284, 407
Messiás 132, 270, 285, 286, 287, 313, 338, 360
Mignon 71, 72
Moor Károly 293, 426, 427
Montgomery 295, 296
Múzsák 313

Neaera 338
Nemezis 420
Neoptolemos 408
Nestór 259
Nikias 393
Nimfa 18, 279
Niobé 33, 41
Noé 286

Odysseus 75, 77, 78, 270, 276, 279, 285, 290, 291, 296, 310
Oidipus 373, 417, 421, 422
Omphalé 72
Orestés 417, 421

Orgon 436
Orpheus 121
Othello 429

Pán 47
Paris 299
Patroklos 280, 293, 300, 419
Pénelopé 291
Persephoné 72
Phiakok 279
Philoktétés 389, 408, 421
Plutón 72
Polyphémos 279
Posa márki 427
Priamos 281, 294, 300
Próféták 347
Psyché 72, 88
Pygmalión 51
Pythia 339

Ráchel 72
Rebbeka 72
Rinaldo 71
Roland 315
Rómeó 71, 373, 433

Salamon 193
Sellők 282
Sem 286
Siegfried 268
Stella 431
Strepsiades 424

Szabin nők 72
Szakuntala 382
Szatír 302
Szent család 35
Szilén 78
Szűz 42, 86

Talbot 295
Tantalos 285
Tartuffe 436
Telemachos 290, 291
Terzky grófnő 394
Thor 311
Thusnelda 268

Ute 282

Üdvözítő 36, 86

Venus 72, 285

Weislingen 431, 432
Wodan 361

Zelma 360
Zelmár 360
Zeus 32, 36, 77, 254, 416

Földrajzi nevek

Abesszínia 315
Alexandria 358
Amerika 272, 311
Anglia 311, 315
Arábia 306, 307, 308, 316, 355
Arkádia 47
Athén 37, 386, 421, 424
Aulis 416
Ázsia 202, 272

Berlin 240
Betlehem 268
Bizánc 66, 85, 90
Burgundia 44, 268

Dánia 373
Drezda 39, 64, 67, 72, 82
Duna 282
Düsseldorf 71

Egyiptom 16, 17, 18, 41, 73, 259
Elea 253
Európa 272
Éjszaka birodalma 160
Észak-Franciaország 315

Firenze 89, 94
Franciaország 315, 361
Frigia 259

Gallia 311
Gent 36
Görögország 190, 425

Halle 338
Hellas 339
Hispania 338
Hollandia 28, 54, 58, 63, 96, 99, 100
Hypereia 294

Ilion 294, 420
Irország 311
Itália 85
Ithaka 279, 420
Izland 240

Jerikó 122
Jeruzsalem 268, 278, 292, 317

Kánaán 306
Kelet 190, 200, 269, 272, 304, 305, 307, 308, 351, 354, 409.
Kína 16, 200, 305, 356, 410
Kis-Ázsia 259
Kolonos 417, 421, 422
Köln 43

Latium 281
Lerna 32
Libanon 347
Lombardia 94

Mainz 315
Messéné 121
Messéis 294
München 37, 45, 54

Nap birodalma 160
Németalföld 36, 43, 44, 58, 59, 96, 97, 98, 100
Németország 312, 315, 362, 427
Nyugat 85, 86, 190, 191, 236, 272

Olaszország 28
Olympia 36
Olympos 401, 424
Orléans 295

Péloponésos 187, 386
Perzsa [birodalom], 200, 202, 214, 306, 307, 308, 311, 314, 355
Portugália 272, 315, 317
Pytho 339

Regensburg 361
Róma 190, 235, 259, 268, 284, 292, 302, 308, 309, 316, 335, 338, 354, 356, 358, 359, 361

Saverne (Zabern) 295
Schleisheim 40
Skaiai 293
Siena 89
Skandinávia 240
Skócia 311
Spanyolország 315
Speier 282
Strassburg 23
Svájc 99

Szentföld 299
Szirjon 347

Thébai 271, 339, 373, 416, 421, 422
Thermopylai 187
Toszkána 94
Trója 192, 200, 257, 264, 268, 269, 270, 279, 281, 291, 294, 298, 299, 408, 420
Tusz 307

Umbria 94

Velence 54, 94

Wallis 311

Irodalomjegyzék

Aischinés 4. levele 339
Aischylos, Agamemnón 77, 417
Aischylos, Eumenidák 370, 408, 417, 421
Aischylos, Heten Théba ellen 271, 416
Aischylos, Philoktétés 408, 421
Aischylos, Siri áldozat 417, 423
Aristophanés, A nőuralom 405
Aristotelés, Poétika 271, 370, 375, 380, 384
A rózsa regénye (Roman de la rose) 315

Blumauer, Mercurius 284
Biblia 45, 287
Boccaccio, Dekameron 90
Bodmer, Noachida 285

Ça ira 122
Calderon, Állhatatos herceg (El principe constante) 382
Calderon, Saját becsületének orvosa (Él médico su honra) 382
Calderon, Titkos bosszú titkos gyalázatért (A secreto agravio secreta venganza) 382
Camoens, Lusiada 317
Credo 114

Dante, Isteni Színjáték (Divina Commedia) 242, 270, 276, 312
Diderot, Értekezés a festészetről (Traité de la Peinture) 60

Edda-dalok 237, 311
Euripidés, Iphigénia Aulisban 416
Ezeregyéjszaka 283, 307, 397

Firduszi, Királyok könyve (Sahnameh) 307

Goethe, Berlichingeni Götz (Goetz von Berlichingen) 432, 434
Goethe, Clavigo 431
Goethe, Erlkönig (Szellemkirály) 351
Goethe, Faust 426
Goethe, Hermann és Dorottya (Hermann und Dorothea) 319
Goethe, Iphigénia Taurisban (Iphigenie auf Tauris) 223, 384, 389, 408
Goethe, Költészet és valóság (Dichtung und Wahrheit) 64
Goethe, Nyugat-keleti diván (West-östlicher Divan) 352
Goethe, Stella 431
Goethe, *Torquato Tasso* 223, 384, 408
Goethe, Vanitas! Vanitatum vanitas! 330
Hamásza (arab költők antológiája) 307

Hegel, Esztétika I. köt. 10, 262, 263, 269, 277, 283, 383, 430
Hegel, Esztétika II. köt. 282, 316 324
Hegel, A logika tudománya (Wissenschaft der Logik) 141
Hésiodos, Munkák és napok 253
Homéros, Ilias 192, 256, 259, 260, 264, 266, 267, 270, 272. 276, 280, 282, 291, 293, 296, 298, 299, 312
Homéros, Odysseia 256, 260, 266, 269, 276, 277, 279, 282, 288, 290 291, 292, 296, 298, 312, 319
Horatius, Költészettan (Ars poetica) 235
Horatius, Ad Aristium (Integer vitae) 329
Hősök könyve 266

Kálidásza, Szakuntala 382
Klopstock, Hermann és Thusnelda 268
Klopstock, Messiás (Messiade) 270, 285, 286, 287, 318, 338, 360
Klopstock, Zelmár és Zelma (Selmar und Selma) 360
Korán 256
Kotzebue, Az embergyűlölés és megbánás (Menschenhass und Reue) 435

Lessing, Bölcs Náthán (Nathan der Weise) 223, 386
Livius, II. könyv. 32. fej. 284
Lucanus, Pharsalia 271

Mahábhárata 256, 305
Milton, Az elveszett Paradicsom (The paradise lost) 285, 318
Molière, A fösvény (L'avare) 436
Molière, Tartuffe 436
Müllner, A bűn (Die Schuld) 411

Nibelung-ének 260, 266, 268, 282, 298, 312

Ószövetség (Ótestamentum) 193, 256

Pausanias I. könyv. 339
Plautus, Amphitryón 407
Poëma del Cid 312

Racine, Iphigénia Aulisban (Iphigenie en Aulide) 416
Rámájana 256, 268, 270, 272, 276, 298, 305
Rouget de Lisle, Marseillaise 122
Rumohr, Olasz kutatások. I. köt. (Italienische Ferschungen) 86, 90
Rumohr, Olasz kutatások. II. köt. 89, 90, 91, 92. 93, 94

Schiller, A haramiák (Die Räuber) 293, 426
Schiller, A művészek (Die Künstler) 353
Schiller, Az árnyak birodalma (Das Reich der Schatten) 353
Schiller, Az eszmény és az élet (Das Ideal und das Leben) 353
Schiller, Az ideálok (Die Ideale) 353
Schiller, Az orleansi szűz (Die Jungfrau von Orleans) 295, 396, 431
Schiller, Ármány és Szerelem (Kabale und Liebe) 427, 432
Schiller, Don Carlos 223
Schiller, Ének a harangról (Das Lied von der Glocke) 327
Schiller, Ibikus darvai (Die Kraniche des Ibikus) 323
Schiller, Lemondás (Resignation) 353
Schiller, Shakespeare árnyai (Shakespeare's Schatten) 419
Schiller, Wallenstein 397, 427, 432
Shakespeare, Hamlet 373, 427, 428, 433
Shakespeare, Lear király 431, 432
Shakespeare, Macbeth 429, 432
Shakespeare, Othello 429
Shakespeare, III. Richárd 432
Shakespeare, Romeo és Júlia 71, 373, 433
Sophoklés, Ajas 370
Sophoklés, Antigoné 77, 373, 416, 420, 421
Sophoklés, Elektra 417, 428
Sophoklés, Oidipus király 373, 417
Sophoklés, Oidipus Kolonosban 373, 417, 421
Suetonius, III. könyv. 338
Szent Ambrus himnusza 236

Tasso, A megszabadított Jeruzsálem (La Gerusalemme liberata) 278, 292, 317

Újszövetség 256

Vergilius, Aeneis 284, 309
Vergilius, Ecloga 302
Védák 305
Voltaire, Henriade 271, 318
Voltaire, Mahomet 396
Voltaire, Tancrède 396
Voss, Luise 319

Képzőművészeti alkotások

Angyali üdvözlet *(Eycki iskola)* 73, 76
A napkeleti bölcsek imádása 73, 75
Ámor és Psyché 72
Ámor és Vénus 72
Athéni iskola *(Rafael)* 37
Ecce homo 39
Feltámadás 73
Halász *(Hübner)* 71

Héraklés a rokkával Omphalénál 72

Imádás (valószínűleg *Van Eyck*) 44
Izsák és Rebbeka 72

Jákob üdvözli Ráchelt *(Giorgione)* 72
János evangelista *(Kügelchen)* 67

Keresztelő János *(Kügelchen)* 67
Keresztrefeszítés 73
Kölni dóm 43
Krisztus *(Kügelchen)* 67, 68, 74, 75, 76
Krisztusfő *(Carracci)* 37
Krisztusfő *(Van Eyck)* 37
Krisztusfő *(Hamling)* 37

Laokoón 33

Madonna *(Van Eyck)* 39
Mária a gyermekkel 75, 76
Mária halála (Schoreel) 42
Mária Magdolna *(Correggio,* Drezda) 82
Mária mennybemenetele *(Reni,* München) 45
Mignon *(Schadow)* 71, 72

Napkeleti bölcsek imádása 73, 75
Niobé 33, 41

Sírbatétel 73
Sixtusi Madonna *(Rafael)* 39, 43, 76
Strassburgi székesegyház 23

Szabin nők elrablása 72

Tékozló fiú *(Kügelchen)* 67, 83
Transzfiguráció *(Rafael)* 74

Utolsó vacsora *(Leonardo da Vinci)* 79

Zenei alkotások

Händel, Messiás 132

Mozart, Varázsfuvola 160, 397